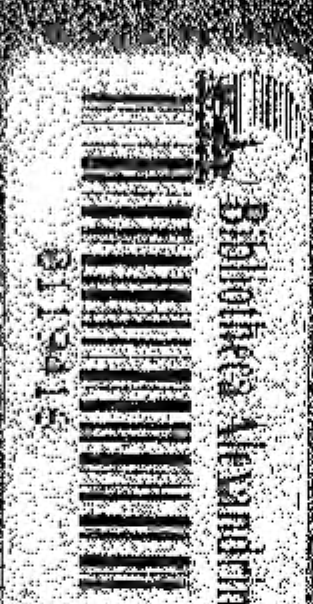
دراسات أدبية

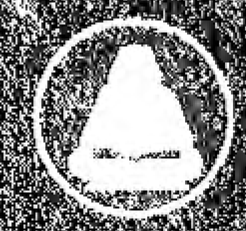
دراسات أدبية

دراسات أدبية

سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب

يوسف ميخائيل أسعد





دراسات
أدبية

سيكولوجية الإبداع
في
الفن والأدب

بقلم
يوسف ميخائيل أسعد



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

الاخراج الفني : ماجدة البنـا

المراجعة والاشراف الفني : عفاف توفيق

مقدمة

تباين علماء النفس والمفكرون والفلاسفة في تفسير العبقريه التي تتبدى في الأعمال الفنية والأدبيـة وفي مخترعات المخترعين ومكتشفات المكتشفين من العلماء • فنجد أن البعض قد انتحوا منحى ميتافيزيقيـا ، فقالوا بأن العبقرى شخص ملبوس بالجن أو مشمول بالعناية الالهية • فهو يصدر في عبقريته عن اعتمال قوى خارجية روحانية تستخدمه كأداة تعبر من خلالها عن قواها الخارقة • وذهب البعض الآخـر من المفسرين للعبقرية الى أن ظاهرة العبقرية تدل على شذوذ نفسي ولكنه شذوذ الى أعلى وليس شذوذا الى أسفل • فالعبقرى شخص غير سوى • انه مجنون • ولكن جنونه لا يدفع به الى الانحطاط ، بل يدفع به الى الابداع والتفوق على العـاديين من النـاس • وذهب فريق ثالث من المفسرين الى القول بالوراثة • فالعبقرية وراثة نادرة لا تتأتى الا لقلة من الناس • وثمـة أخيرا من قالوا بالاجتهاد والاتقان • فبعد أن يتقن المرء فرعا ما من فروع العلم ، فانه يبدأ بعد ذلك في اظهار العبقرية في ذلك الفرع •

والواقع أن هذه التفسيرات جميعا فيها شيء من الصحة • ونحن بدورنا نقدم تفسيرين لعبقرية الفنان والأديب هما التفسـير بالتفاعل الخبرى ، ثم التفسير بالتلاقح الخبرى • ولعلنا نكون بهذا قد قدمنـا اضافة جديدة في هذا المضمار • ونحن نعترف مسـبقا بأن النظريتين اللتين نقدمهما هنا هما نظريتان فلسفيتان • بيد أن هذا لا يغض من قيمة ما نقدمه • ذلك أن الفلسفة تسبق العلم • وعندما يعجز العلم عن التفسير ، فان الفلسفة تتقدم الصفوف وتقول كلمتها وتظل تلك الكلمة هي الفيصل في الموضوع الى أن يقرر العلم زيفها بالبراهين أو اذا هو قدم تفسيرا علميا محسوسا للظاهرة •

واذا تصفح القارىء فهرس الكتاب ، فانه يجده متضمنا خمسة عشر فصلا تتضمن ثلاثة وسبعين موضوعا . ولقد بدأنا بالتعريف بمعنى كل من الفن والأدب ، ثم عرضـــنا لسيكلوجيـة كل من الفنـان والأديب ، ثم لما يدور بداخـل كل منهما ، ثم عرضـــنا بعد هذا للمشكلات التى تجابههما ، ثم لمقومات الابداع الفنى والابداع الأدبى ، ثم لمراحـل نمـو الفنان ومراحل نمو الأديب ، ثم قدمنا بعد ذلك نظريتى التفاعل الخبرى والتلاقح الخبرى . وأخيرا قدمنا نماذج لحياة ثلاثة فنانين وأديبين .

ولنا بعد هذا كلمة عن المنهج الذى اتبعناه فى تأليف هذا الكتاب بادىء ذى بدء نقول اننا لم نتأثر بأحد فى تأليفه . ولكن مما لا شك فيه أن ما سبق لنا أن أنجزناه من ترجمة فى هذا المضمار كترجمتنا لكتاب هربرت ريد بعنوان « تربية الذوق الفنى » وما سبق لنا القيام ببحثه من مصادر عديدة عربية وأجنبية وتقديمه الى القراء بعنوان « العبقرية والجنون » بالاضافة الى معايشـــة علم النفس لأكثر من ثلاثين عاما ، قد ساعدنا فى هضم المقومات الخبرية التى سبق تحصيلها ، ومن ثم تقديم عمل ابتكارى بحت هو هذه الصفحات التى يضمها هذا الكتاب .

وقد وجد المؤلف أن من الضرورى تقديم نمـاذج من حياة الفنانين والأدباء يستطيع القارىء أن يستشف منها ما سبق أن قرأه فى الفصول الأربعة عشر السابقة على هـذا الفصل الأخير بالكتاب . ولا يسع المؤلف الا أن يعترف بالفضل لمن استقى من أعمالهم حيـــاة الفنانين والأدباء الخمسة الذين قدمناهم فى الفصـل الخامس عشر من هذا العمل . على أن انتقـاءنا لهؤلاء الخمســـة لم يكن انتقـــاء عشوائيـــا ، بل كان انتقاء ببصر وروية . وقد عزفنا عن التعرض لحياة شخصـــيات لاكت حياتها الأقلام بكثرة من أمثال العقاد وطه حسين . فعدم انتقائنا لمثل هذين الرجلين لا يعنى انكارا لفضلهم . فنحن نلقى بالضوء على حيـــاة شخصيات جديرة بألا تنسى ، كما عمدنا الى التنويع فى الانتقاء .

ولنا كلمة أخيرة هى أن الكتابة الابداعية مهما كان حكم النقاد عليها، فانها تظل محتفظة بقيمتها . فكل كلمة وردت بهذا الكتاب لا تستند الى فكرة سبق اليها غيرنا ، ولم نأخذ عن أحد الا فى الفصل الأخير فحسب . ونحن نرحب بكل نقد سواء بالثناء أم بالهجاء .

سبتمبر ١٩٨٤   يوسف ميخائيل أسعد

معنى الفن

المعنى الانتقـــائى :

يدور هذا المعنى للفن حول خاصية يمتاز بها الفنان هى القدرة على الانتقاء من بين الموجودات المحيطة به أو التى يتخيلها نوعيات معينة ذات صفات متباينة ويقوم بنقلها الى المشاهد أو المستمع فى صيغة أو أخرى • فالنتاجات الفنية بهذا المعنى الانتقـائى ليست تلك النتاجـات النمطية أو المقولبة أو التى سبق تحديد مواصفاتها أو خصائصها من قبل • فمن يقوم بصب الطمى أو البلاستيك فى قالب معين ويقدم نتيجة ذلك الصب تماثيل غاية فى الجمال لا يعتبر فنانا ، ولا تعد نتاجاته من الفن فى شىء • ذلك لأنه يكون محروما من خاصية الانتقاء التى لولاها ما اعتبر الشخص فنانا ، ولما اعتبرت نتاجاته فنا • وكذا الحال بالنســبة لمن يحمل آلة تصوير يلتقط بها بعض المناظر الطبيعية ، أو التى يلتقط بواسـطتها صورا لبعض الأشخاص • ان ما يلتقطه من صور ــ مهما بلغ من الدقة والروعة ــ لا يعتبر فنا ، ولا يعتبر من يقوم بهذه المهنة فنــانا ، اللهم الا اذا أضفى على عمله جانبا انتقائيـا يشهد به الناس ، ولا يكون عمله مجرد التقاط الصور للمناظر والأشياء والأشــخاص • وكذا يقال عن الموسيقار الذى ينفذ نوتة موسيقية موضوعة أمامه فيقرأ ما تتضمنه ثم يقوم بعزفه • انه لا يعتبر فنانا الا اذا امتاز بشىء انتقائى يختص به • وما يقال عن الموسيقار ينسحب أيضا بازاء المغنى وبازاء أى شخص ينفذ أى عمل سبق أن رسمه له أحد من قبل •

فالفن بهذا المعنى يعتمد على وجـود اختيارات كثيرة فى الموقف ، ويكون على المرء أن يختار من بينها ، وألا تكون تلك الاختيارات اختيارات جزافية أو اعتباطية ، بل تكون على أسس وجيهة يستطيع أن يلمح فيها

اعتبارات أو خصائص معينة • ولعلنا نقول ان اختيارات الفنان تنقسم الى نوعين أساسيين : اختيارات عامة من جهة ، واختيـــارات شخصية ذاتية من جهة أخرى • والاختيارات العامة هي في الواقع اختيـــارات موضوعية تتعلق بالأطر الجمالية العامة التي لا يخالف عنها أي فنان أو أي شخص له ذوق فني • ولقد رد هربرت ريد هذا النوع من الاختيارات الى ما أسماه بالنمو في الطبيعة • فالبلورة جميلة لأنها تنمو نموا طبيعيا وكذا الحال بالنسبة لجبال الثلج ولشجرة الخيزران والزهـور وغيرها مما يتخذ لنفســه نهجا طبيعيا في النمو والتشكل • أما الاختيـــارات الشخصية الذاتية فهي تلك الاختيـارات التي يتميز بهـا كل فنان من سواه ، والتي تتعلق بمزاجه الشخصي وبحالته الوجدانية وما نشأ عليه من عادات اجتماعية ومن ذوق يتعلق بالبيئة أو الوسط الاجتماعي الذي ترعرع في نطاقه •

ولعلنا نعرض فيما يلي للأسس النفسية التي يقوم عليها الانتقاء عند الفنان • ذلك أننا نعتقد أن عمل الفنان ليس مجرد انعكاس لبيئته ، وليس مجرد صدى لما يعتمل في تلك البيئة ، بل هو نسيج وحده •

أما الأساس النفسي الأول ـ فهو النمط النفسي الذي يندرج الفنان تحته • والواقع ان علماء النفس ومن قبلهم الفلاســفة قد حاولوا دائبين توزيع الناس بعامة الى فئات أو أنمــاط لا يخرجون عن حدودها • ولقد يصح أن نشير الى الأمزجة الأربعة التي قال بها أبقراط وجالينوس ، كما نشير الى تقسيم كريبلين الناس الى فئتــين : فتضم الفئــة الأولى أولئك الأشخاص الذين لديهم استعداد عقلي للاصابة بالجنون الدوري اذ يتقلب الشخص بين حالتي الابتهاج والاكتئاب • أما افراد الفئـة الثانية فانهم يميلون الى الاصابة بحالة الفصام،أعني الاصابة بانقسام العقل والانسحاب عن الاهتمام بعالم الحقيقة •

ولا يفوتنا أن نشير أيضا الى تقسيم بافلـوف للناس بعامــة الى مجموعتين أساسيتين : المجموعة الأولى أفرادها قابلون للاستثارة السريعة ويعبرون عن انفعالاتهم الى الخارج • أما المجموعة الثانيــة فان أفرادها سوداويون وهم يدفعون بانفعالاتهم الى الداخل • أما كارل يونج فانه قسم الناس الى انبساطيين وانطوائيين وتنقســـم كل من فئتي الانبساطيين والانطوائيين الى أربعة أقسام فرعية تبعا لمدى التلبس بالفكر أو الوجدان أو الحس أو الحدس •

أما الأساس النفسي الثاني فهو الخبرات الوجدانية المترســبة منذ الطفولة الباكـرة لدى الفنــان والتي تظل تؤثر على نحو أو آخــر في

شخصيته . والواقع ان فرويد ومدرسة التحليل النفسي قد ركزا الاهتمام في تلك المقومات الوجدانيـة التي تشكلت خـلال الطفولة والتي تعـد الأساس الذي يقوم عليه بناء الشخصية برمته ، أو قل الأسـاس الذي تتحدد قسمات الشخصية في ضـوئه . ونحن نعتقد أن تلك الركامات التي توافرت خلال طفولة الفنان تتشعب الى قسمين رئيسيين : قسـم ايجابي وقسم آخر سلبي . فكل ما أحدث السعادة وأشاع الرضى في قلب الفنان وهو بعد طفل صغير انما يقع في نطاق القسم الايجابي من تلك الركامات الطفلية . أما أسباب الشقاء والخوف والقلق التي وقعت للفنان في طفولته فانها تشكل الجانب السلبي من تلك الركامات الطفلية .

أما الأساس النفسي الثالث الذي يحدد انتقاءات الفنان فهو ما كان متعلقا بالأحداث الآنية حديثة الوقوع التي كان من شأنها أن تهز وجدان الفنان بشدة وتدفع به الى الانتحاء منحى معينا ، والى أن يتخذ وجهات معينة ويقع على انتـاج فني ذي طابع ذاتي . من أمثلة ذلك الصـدمات الانفعالية أو المشكلات الاجتماعية أو الأزمات الاقتصادية أو التعرض لاهانة تثلم وجدانه أو تقلق ضميره أو تؤرقه من نومه . ولعل خير مثال على هذا ما نشاهده في حياة فان جوخ الذي كان غير موفق في حبه ، بل كان يجد صدا مستمرا ودائبا من بنات حواء اللائي أحبهن ، فكان ينكب على الرسم مستهلكا طاقاته العصبية وقد عمد الى تخير موضوعات معينة تحت تأثير تلك الصدمات الوجدانية التي كانت تصادفه في حياته وهو راشد ..

أما الأساس النفسي الرابع الذي يحدد انتقاءات الفنان فهو الأساس التربوي الذي خضع له الفنان في مراحل حياته المتباينة . والتربية بالمعنى الذي نقصده هي جميع المؤثرات المقصـودة والمؤثرات غير المقصودة التي عملت على تشكيل وجدان وعقل الفنان والتي أكسبته مجموعة من المهارات الادائية . فالتربية بهذا المعنى لا تشـمل ما يتعلمه الفنـان في طفولته ومراهقته وشبابه بالمدرسـة فحسب ، بل جميع ما يتعلمه في البيئات والظروف المتباينة سواء تم التعلم والاكتساب في الأسرة أم في المدرسة أم في الحياة العامة . والواقع أن الخبرات التي يكتسبها الفنان من خلال تربيته تصير من لحم ذاته ومن صميم كيانه ومن جوهر شخصيته . ذلك أنه لاينطبع بما يتلقاه بل هو يتخذ موقفا تجاه ما يتلقاه . لقـد يكون موقفه موقف الرفض والثورة في بعض الأحيان ، بينما قد يـكون موقفه موقف المتقبل لبعض الجوانب وموقف الرافض للبعض الآخر من الجوانب التي تقدم اليه . والمهم في جميع الحالات أن ما يتم للفنان كسبه ليس امتصاص ما

يقـدم اليه ، بل التفاعل مع ما يقـدم اليـه ، بكل ما يتضمـنه التفاعل من معان ٠

أما الأساس الخامس والأخير من الأسس النفسية التى تتحـكم فى انتقاءات الفنان فهو أساس سيكوسوسيولوجى (نفسى اجتماعى) ٠ ذلك أن ألفنان يولد وينشأ فى اطار اجتمـاعى معين له تذوقاته الخاصـــة ٠ فالانجليزى غير المصرى غير الهندى غير الصينى ٠ والريفى غير الحضرى ٠ والفنان الذى نشأ فى ظل حضارة صـناعية غير الفنان الذى نشأ فى ظل حضارة زراعية ٠ وأكثر من هذا فان الأحداث العالمية الكبرى تؤثر الى حد بعيد فى انتقاءات الفنان ٠ ونحن نعتقد أن هناك نوعا من التفاعل النفسى بين الفنان وبين البيئة الاجتماعية التى يعيش فى اطـارها ٠ وطبيعى ان يختلف ذلك التفاعل من فنـان لآخر ، كما أن شـدة تأثر الفنـان بأحداث البيئة من حوله تتباين من فنان لآخر ٠

وبعد أن عرضنا للأسس النفسية الخمسة التى تؤثر فى اختيارات أو انتقاءات الفنان ، فان علينا أن نشـير الى الاختيارات الموضوعية التى ينحو اليها الفنان مقلدا فى ذلك الطبيعة وكاشفا عن أسرارها المخبوءة ٠ يقول هربرت ريد فى هذا الصدد « ومنذ قرون كثيرة ماضـــية ، وجـد أفلاطون وفيثاغورس بالفعل مفتاحا لطبيعة الكون ولسر الجمال فى العدد ولقد خضع العلم الطبيعى والفلسفة لكثير من التحولات منذ ذلك الوقت ٠ ولكن النتيجة النهائية ما تزال واحدة ٠ فهى تذهب الى اظهار أن العدد فى معنى القانون الرياضى هو أساس جميع الأشكال التى تتخذها المادة سواء كانت عضوية أم غير عضوية من حيث نوعها ٠ وأكثر من هذا فاننا لا نعثر على فوضى رياضية ، كما لو أن لكل شـكل معادلتـه الرياضية الخاصة به » ٠ (انظر تربية الذوق الفنى ترجمة المؤلف) ٠ ومعنى هذا فى الواقع هو أن انتقائية الفنان يجب أن تكون انتقائية ملتزمة بما تقرره الطبيعة ٠ ذلك ان الفنان نفسه هو جزء لا يتجزأ من الطبيعة ٠ فعليـه الا يخرج عن طاعتهـا ٠ فاذا هو أخلص فى هذه الطاعة وكانت انتقاءاته متمشية مع انتقاءات الطبيعة ، اذن لأتى فنه عظيما رائعا ٠

المعنى الانطباعى :

نقصد بهذا المعنى الانطباعى أن الفنان يتلقى المؤثرات الجمالية من الواقع من حوله ثم يعمد الى تخزينها فى نفســـه ويقيم بينهـا علاقات جديدة لم تكن موجودة فى الواقع البيئى الذى استمدت منه ٠ فالفنان ــ وفق هذا المعنى ــ أشبه ما يكون بالشغالة فى خليـة نحل العسل التى

تقوم بجمع الرحيق من هنا وهناك لكي تحيله الى مركب جديد هو عسل النحل • فالفنان متلق أولا وقبل كل شيء ، وتلقيه ليس مجرد استيعاب لما يتلقاه ، بل هو يتلقى لكي يصنع ما يتلقاه من جديد ويحيله الى مقومات فنية جديدة يقدمها بعد ذلك في صياغات متباينة •

ومعنى هذا في الواقع أن الفنان يسير في ثلاث مراحل أساسية : المرحلة الأولى هي مرحلة التلقي من الخارج • والمرحلة الثانية هي مرحلة تصنيع ما يتلقاه بمخيلته فيحيله الى مقومات أو الى مركبات جديدة ، وذلك بأن يقيم علاقات جديدة تماما لم تكن قائمة بين تلك المقومات التى سبق له أن تلقاها • أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهي مرحلة التقديم أو مرحلة الابانة الفنية • والتقديم الفنى أو الابانة الفنية تعتمد فى الواقع على ما تمكن منه الفنان من عمليات وأداءات فنية تقنية • ولقد تكون الابانة الفنية متعلقة بصياغة الخامات كما هو الحال بالنسبة للنحات ، وقد تكون الابانة متعلقة بالمهارة في استخدام الخطوط وتصفيف الألوان • كما هو الحال بالنسبة للرسام ، وقد تكون الابانة متعلقة باستخدام الأوتار لاستحداث الأصوات كما هو الحال بالنسبة للموسيقار ، أو باستخدام صوته كما هو الحال بالنسبة للمغنى •

ونحن نعتقد أن الفنان شخص يمتاز بسرعة الالتقاط من جهة ، وبدقة الالتقاط من جهة أخرى • فالشخص العادى من غير الفنانين لا يستطيع أن يتقبل مما حوله ما يتقبله الفنان • فالفنان يلاحظ ما لا يستطيع الآخرون من حوله ملاحظته • انه قد جهز بأجهزة استقبال سريعة ودقيقة • والشأن هنا كالشأن بين أقوياء البصر وبين ضعاف البصر • فبينما يكون الفنان قد حاز بصرا حادا يستطيع أن يسبر بواسطته أغوار الواقع من حوله فيقف على ما تتمتع به الأشياء من جمال ، فاننا نجد أن الأشخاص العاديين الذين لم يحظوا بنفس القدرة البصرية الفنية ، لا يستطيعون مشاهدة ما يشاهده الفنان • فالفنان يلمح الحركة التى تصدر عن بعض الأفراد فيكتشف ما فيها من جمال ، كما يستطيع أن يلمح في الزهرة مالا يلمحه الآخرون • انه يشاهد بعين فنية ، ويسمع بأذن فنية • وحتى ملامسته بيديه للأشياء تتميز عن ملامسة سواه بالقدرة على استبانة درجات في النعومة بين أسطح الأشياء التى يعتبرها الآخرون جميعا ناعمة • والفنان يستطيع أن يميز في الأصوات ملامح صوتية ، ونغمات موسيقية لا يكاد غيره يقف عليها أو يميزها••

على أن الفنان لا يكتفى بأن يميز بين الأشياء ، أو أن يقف على الجمال من حوله ، بل انه يعمد لاشعوريا الى استيعاب وامتصاص ما يروقه •

انه يلتقط النغمة الجميلة أو اللون الملائم أو النسب الجميلة فى الأشكال والأحجام • وهو يعمد بعد هذا الى تكثيف الخبرات المستفادة من الخارج• فهو يمتاز بما نسميه بالمخزن الخبرى الجمالى • فالامتصاص الخبرى الذى يتصف به الفنان ينمو لدى الفنان شيئا فشيئا • وهذا النمو يبدأ منذ نعومة أظفار الفنان • فهو ليس ابن ساعته ، بل هو ابن حياته كلها ، وقد شكل لنفسه تراثا خبريا جماليا ، أو قل انه يكون قد كون لنفسه عالما جماليا مستقلا خاصا به • وهذا العالم الذى يشكله الفنان لنفسه ، وقد ادخر فيه خبراته الجمالية منذ طفولته ومرورا بمراهقته وشبابه ، انما يكون له قوام مستقل لديه • فثمة اذن كينونة داخليـــة مستقلة يتمتع بها الفنان • وهذه الكينونة الداخلية لا تقل فى حقيقة وجود قوامها عن وجود البيئة من حوله التى استمد منها كل ذلك العالم أو ذلك المخزن الخبرى •

وهذا يعنى فى الواقع أن ثمة عالمين لدى الفنان : فثمة العالم الداخلى الذى تشكل لديه منذ نعومة الأظفار حتى وقته الراهن ، وثمة من جهة أخرى العالم الخارجى الموضوعى الذى يظل الفنان يتأثر به ويأخذ عنه • بيد أن أخذ الفنان من هذا الواقع البيئى ليس مجرد تقبل ساذج وبسيط، بل هو تقبل تفاعلى حيث لا يكون التقبل غير مشروط بأى شرط ، بل يكون شرطه الأساسى هو مناسبته لذلك القوام الخبرى الداخلى ، أو قل ان شرطه أن يكون ما يتقبله متوائما مع ما سبق له تحصـيله • فلابد أن يتحقق التجانس بين ما يتقبله الفنان من خارج ذاته وبين ما سبق له أن تكون وتشكل وتبلور لديه فى دخيلته • وهذا هو فى الواقع ما يميز الفنان من سواه من أفراد آخرين من غير الفنانين • فالتقبل لدى الفنان هو تقبل تفاعلى وليس تقبلا ميكانيكيا • انه تقبل ديناميكى لأن الجهاز الداخلى لدى الفنان هو الذى يتفاعل وهو الذى يسيطر على الموقف • فبعد أن كانت نقطة البداية عند الفنان فى طفولتـه ومراهقته هى الخارج حيث كانت المؤثرات الخارجية هى الضاغطة عليه ، فاننا نجد أنه فى مرحلة النضج الفنى يكون العكس هو السائد • فالفنان يضغط بجهازه النفسى الفنى الداخلى على الخارج • انه يتقبل الواقع الخارجى تقبلا انتقائيـا ، أو قل انه لا يتقبل الواقع الخارجى على علاته ، بل يتقبل ما يناسـب ما لديه وما سبق أن هضمه من عناصر خبرية جمالية جديدة • ولكان المقومات الجديدة التى يتقبلها الفنان هى تلك المقومات التى تساعده على الاستمرار فى النمو • فليست اذن المقومات الجديدة التى يتقبلها الفنان من الخارج تكون جديدة عليه كل الجدة ، ولا تكون مما يخلق لديه قواما فنيا جديدا ، وانما تكون مجرد غذاء لكائن حى فنى نام فى دخيلته •

فالعناصر المستفادة من الخارج يتم تقبلها من جانب الفنان لتمكينه من النمو اكثر فأكثر ، وليس لخلق أجهزة فنية جديدة لديه ٠

على أن هذا التقبل للعناصر الجديدة من البيئة المحيطة به يمكن أن يؤدى الى ظهور جوانب جديدة لم تكن موجودة من قبـل ٠ والموقف هنا كالموقف بالنسبة للغذاء الذى يتناوله الطفل فيمر من مرحلة نمـو الى مرحلة نمو تالية٠فظهور أعراض المراهقة لدى الطفل بعد بلوغه العاشرة وقد تقبل العناصر والمقومات الغذائية لا يعنى أن ذلك الغذاء قد خلق لديه المراهقة ، بل نقول ان الغذاء قد استمر بالنمـو لديه الى تلك المرحلة والى ما بعد ذلك من مراحل نمو تالية ٠ وهكذا يقال عن الفنان الذى تظهر لديه خصائص جديدة فى فنه لم تكن موجودة قبلا ٠ اننـا لا نستطيع أن نقول ان المقومات التى اكتسبها من البيئة المحيطة به هى التى أدت الى خلق تلك الوظائف أو تلك النتاجات الفنية الجديدة ، بل نستطيع أن نقول ان تلك المقومات الخبرية التى استفادها من بيئته الخارجية قد ساعدت فقط على ظهور تلك النتاجاتالفنية الجديدة لديه ٠

وهناك فى الواقع نوع من التفاعل بين المضمون الخبرى الجمالى لدى الفنان وبين الواقع الموضوعى الذى يحتك به الفنان ٠ فالفنان ليس مجرد شخص يفرض نفسه على الخامة التى يعمل يديه فيها ، بل هو أيضا شخص يخضع لتلك الخامة ٠ فهو سيد وخادم فى نفس الوقت ، أو قل انه مؤثر ومتأثر معا ٠ فالفنان يستنطق الواقع ليسير وراءه ٠ فهو فى عملية الاستنطاق أو المساءلة يكون سيدا ، بينما هو فى عملية اتباع أوامر الطبيعة المتمثلة فى الخامة التى يعمل يديه فيها يكون خادما مطيعا ٠ ولعل الفنان فى هذا يسير فى خط متواز مع العالم فى بحثه ٠ فالعالم والفنان كلاهما يسيران وراء الطبيعة يتعلمان منهـا ، ويأخذان عنها ٠ والفنان الأصيل هو الذى يكتشف الخامة التى يتعامل معها ، فالفنان الذى لا ينطبع بخصائص الخامة والذى لا يخضع نفسه لها وما تتطلبه من مهارات لا يكون من الفن فى شىء ٠

وثمة فى الواقع اطار أدائى عام يجب أن يتعلمه الفنان فى أى مجال يتخصص فنيا فيـه ٠ فالنحات والمصور والموسيقار وغيرهم من فنانين يجب أن يحذقوا فنون الأداء التى تتعلق بفنهم ٠ فمـا لم يحذق الفنان فنون الأداء الفنى المتعلقة بفنه ، فانه لا يكـون فنانا بمعنى الكلمة ٠ ونستطيع القول أيضا أن الفنان لا يقتصر على تعلم أو اكتساب المهارات المتعلقة بفنه ، بل انه يمتد بالمهارات الموجودة بالفعل قبله خطوات كثيرة أو قليلة الى الأمام ٠ ولعل أن يكون اتقان الفنان للمهارات المتعلقة بفنه

والتي يكون قد اكتسبها وأجادها داعيا له على الابتكار والاضافة الى التراث الأدائي الموجود بالفعل • فالتجديد الأدائي ينجم عن الحنكة من جهة ، وعن الشعور بالثغرات الموجودة التي ينبغي سدها باضافة عناصر مهاريه جديدة من جهة أخرى •

ولقد نجد أن الفنان قد انطبع بطابع معين ، أو قد انتمى الى مدرسة فنية معينة تشيع بها بعض الملامح أو السمات التي تميزها • على أن انطباع الفنان بطابع معين ، أو تشيعه لمدرسة فنية بالذات لا يعني بأية حال أنه قد تنازل عن انيته أو أنه قد خلع عن نفسه ثوب الابتكار والجدة والتجديد • ولعل الانتماء الفني لا يكون بالفعل قد ارتسم في ذهن الفنان ، ولا يكون قد اختاره لنفسه ، بل يكون النقاد ودارسو الاتجاهات الفنية هم الذين يعمدون الى تجميع الفنانين في فئات متشابهة حسبما يجدونه شائعا لديهم من خصائص مشتركة ، فيجمعونهم تحت اسم مدرسة واحدة • ولقد يكون الانتماء ناجما عن التلمذة الفنية أو عن الارتباط في صداقة تجمع بعض الفنانين بعضهم الى بعض ، أو عن تشابههم في الميول الفنية التي تربط بينهم وتجمعهم في فئة واحدة •

المعنى التأثيري :

ان الفن بهذا المعنى عبارة عن رسالة أو خطاب يريد الفنان ايصاله الى الآخرين من حوله • فهو يشاهد في الفن أداة يعبر من خلالها عما يعتلج في صدره من أحاسيس وجدانية ومن أفكار أو اتجاهات أو قيم • وبهذا المعنى أيضا نستطيع أن نقول ان جميع الناس فنانون ولكن بدرجات ومراتب • ذلك ان الانسان ـ أيا كان وفي أي عمر يكون ـ يجد نفسه في حاجة الى الابانة عن نفسه والى أن يقيم بينه وبين الآخرين صلات وعلاقات • فالفن اذن هو الأداة أو الوسيلة التي يقيم المرء بواسطتها علاقات ووشائج بينه وبين الآخرين •

وكما أن جميع الناس بغير استثناء يجدون أنفسهم بحاجة الى استخدام اللسان كأداة يعبرون من خلالها عما يساورهم من أفكار ومشاعر ، كذا فان الانسان ـ بغير استثناء ـ يجد أنه بحاجة الى الابانة بشكل أو بآخر مستخدما الخامات أو الألوان أو الأصوات أو الحركات لكي ينقل ما يعتمل في نفسه الى غيره من أفراد أو جماعات • بيد أنه كما أن الناس يتباينون تباينا بعيد المدى في مدى القدرة على الابانة بأصواتهم أو بحركات أيديهم لاقامة صلات وعلاقات بينهم وبين الآخرين ، كذا فانهم

يختلفون بعضهم عن بعض فى مدى القدرة على الابانة الفنية باستخدام الخامات والألوان والأنغام والحركات •

فليس اذن هناك شخص فنان وآخر غير فنان • بل هناك انسان يتمتع بقدرة فنية أكثر مما يتمتع به انسان آخر • ولكن هذا لا يعنى أن جميع الناس يستخدمون الخامات والألوان والأنغام والحركات فى اباناتهم الفنية • ذلك أن بعض الناس يولدون وقد جهزوا بالكثير من الاستعدادات ولكن ظروف البيئة تحرمهم من احالتها من مستوى الاستعداد الى مستوى القدرة • وطبيعى أن المرء يفقد ما كان قد ولد به فطرة مخبوءة فيه لعدم استثمار ما جبل عليه • فلكى يظل الاستعداد نابضا بالحياة لا يضمر أو يذبل ، فان على المرء أن يستثمر ذلك الاستعداد بطريقة أو بأخرى • وشاهد ذلك أن الحضارة الانسانية قد أفقدت الانسان الحضارى بعض الجوانب التى فطر عليها وولد بها ، بينما نجد أن أفراد القبائل البدائية ما يزالون يستثمرونها ويعملون على نموها واكتمال نضجها بالممارسة اليومية • من ذلك مثلا الرقص والتناغم الحركى مع الموسيقى والايقاعات التى تجعل كل أبناء القبيلة يهتزون بالرقص لمجرد استماعهم اليها • وعلى العكس فانك تجد أن معظم أبناء الحضارة قد فقدوا الرغبة فى الرقص والقدرة عليه • فتجد أن الموسيقى تشدو بينما يظل الشباب فى أماكنهم لا يتحركون ولا يرقصون • وأكثر من هذا فهناك قيم وأعراف اجتماعية تربط بين الرقص وبين خفة العقل ، أو بينه وبين الرذيلة والانحراف الأخلاقى •

وعلينا ألا نقول ان شباب الحضارة قد ولدوا بغير استعداد للرقص ـ باعتبار أن ممارسة الرقص انما تعد رسالة وجدانية يعبر بها المرء عن فرحه ويرغب فى ايصال شعوره بالفرح الى الآخرين من حوله ـ بل علينا أن نقول ان انسان الحضارة يولد ولديه الاستعداد للرقص ، ولكن التربية التى ينخرط فيها المرء طفلا ومراهقا وشابا ، هى التى تخنق هذا الاستعداد • وما يقال عن الرقص باعتباره رسالة فنية يراد ايصالها من الراقص الى الآخرين ، ينسحب بنفس الدرجة من الصدق بازاء جميع الفنون ، سواء كانت فنونا تتعلق بتشكيل الخامات ، أم كانت متعلقة بالألوان واستخدامها بشتى أنواع الاستخدامات ، أم كانت متعلقة بالأنغام واستحداثها ، أم كانت متعلقة بالحركات أيا كانت للابانة ونقل المشاعر كالايماءات ونحوها •

وكما اننا نستطيع القول بأن الانسان يولد ولديه قدرة فطرية على العوم على سطح الماء ، ولكنه يفقد تلك القدرة تماما اذا لم يتمرس بها

ويثابر على استخدامها ، كذا فاننا نقول ان الانســان فنان بطبعه ، وأن لديه قدرة فطرية على الابانة الفنية ، وان كان يفقد تلك القدرة تمــاما أو الى حد بعيد اذا لم يواظب على ممارستها والامتداد بها • وكما أن هناك بعض الأشخاص يثيرون الدهشة بسبب براعتهم المدهشة فى فنون العوم ، كذا فان هناك أشخاصا يثيرون دهشة من حولهم لما يبدونه من فنــون التعبير الفنى • فالفن وان كان فطريا فى الانسان ، فانه بحاجة الى كثير تدريب حتى يتسنى التبريز فيه ، والتفوق فى مضماره ، واثارة الدهشة فى القلوب ، واحراز الاعتراف بقصب السبق فى فنونه المتباينة • وبهذا المعنى فان الفن يكون فطريا ومكتسبا فى نفس الوقت • فهو فطرى فى بذوره وركائزه الأولى ومقوماته البدائية ، ولكنه مكتسب من حيث الصقل والتوجيه والاجادة والابهار •

والفن بهذا المعنى — أعنى الرغبة فى الابانة وايصـــال المشـاعر والأفكار الى الآخرين يكون له مدى يتمتع به الفنان ويقدر عليه • فكما أن الصوت الأقوى يصل الى مسافة أبعد ، كذا فان الابانة الفنية تصل الى مدى أبعد ، وتشمل عددا أكبر من الناس ، كلما كانت أقوى وأبعد أثرا • وهناك من الفنون ما يكون لها قدرة على الوصول الى عدد من الناس لايتجاوز الأشخاص الموجودين بالموقف ، بينما هناك فنون فى المقابل تستمر فى الوصول الى الأجيال المتعاقبة من الناس فى مشارق الأرض ومغاربها •

على أن المسألة ليست مجرد انتشار بين أكبر عدد من الأفراد • ذلك أن ذيوع الفن بين أصحاب الذوق الفاسد لا يشير الى ارتفاع مستوى الفن وعلو شأنه • فالواقع أن الفنون الرخيصة تنتشر أيضا بين العامة وتذيع بين أصحاب الأذواق الفاسدة • من هنا فلابد أن ننظر من زاوية أخرى غير زاوية الذيوع العددى أو الكمى • ان البديل الآخر الذى يمكن أن نأخذ به ، هو الذيوع الكيفى • فأصحاب الذوق الرفيع يعتبر الواحد منهم من الناحية الكيفية أكثر قيمة من مائة شخص من أصحاب الذوق الفاسد • فالعارفون بفن موزارت فى الموسيقى ، أو بفن فان جوخ فى الرسم أو بفن راســين فى المسرح قليلون اذا ما قارنا عددهم بالعارفين بالفنون الرخيصة التى سرعان ما تذيع وتنتشر بين العامة كانتشار النار فى الهشيم • ونحن نرى أن الانتشار الكيفى أهم بكثير من الانتشـــار الكمى • فقيمة الفن لا تتبدى بمجرد الانتشار بين أكبر عدد من الناس ، بل تتحدد قيمته اذا ما انتشر بين أكبر عدد من الناس ذوى البصــيرة الفنية • فاعتراف الثقات بفنك أهم من اعجاب العامة به • وكذا يقال عن اعتراف الثقات فى جميع أنحاء الحياة ومناشطها المتباينة • ولعلنـا لا نبالغ اذا قلنا ان شهادة واحد فقط من كبار الثقات فى أحد الفنون

تساوى شهادة مليون شخص من العامة الذين لا يعتمدون فى أحكامهم يصدرونها الا على ما يروق لأذواقهم الفاسدة • وشاهد ذلك أنك اذا أحصيت من يستمعون الى موسيقى بيتهوفن أو باخ أو موزارت ، اذن لوجدتهم قلة قليلة اذا ما قارنت عددهم بعدد الذين يتابعون الاصغاء الى الموسيقى الخفيفة أو الى الأغانى الشعبية • فقلة عدد مستمعى الموسيقى الكلاسيك لا يقلل من قيمتها ، كما أن كثرة عدد المستمعين للموسيقى الخفيفة والأغانى الشعبية لا يرفع من قيمتها •

وكما أن الكلام ـ كأداة لايصال الأفكار والمشاعر ـ يتضمن جانبين أساسيين : الجانب الأول ـ هو مضمون الكلام ، والجانب الثانى ـ هو الصياغة الكلامية ، كذا فان الفن يتضمن هذين الجانبين الأساسيين • فالفنان يحمل بين جنباته مضمونا يرغب فى ايصاله الى الآخرين • ومن جهة أخرى فانه يتذرع بوسيلة يؤدى بها هذا المضمون أو المحتوى ، ويصوغ فنه فى اطاره • والواقع أن المضمون والوسيلة متلاحمان أشد التلاحم فى الفن ، بل انهما متفاعلان أشد التفاعل • وهذا ما يدفع بالبعض الى عدم الفصل بين المضمون ووسيلة التعبير فى الفن • ولكن هناك من جهة أخرى من يركزون اهتمامهم على المضمون الفنى ، بينما يركز آخرون على وسيلة التعبير الفنى ، وقد اعتبروا الفن هو الصياغة ذاتها • فمن يتقن استخدام الألوان يخرج فنا ، ومن يتقن اعمال يديه فى الصلصال يصير نحاتا ، ومن يتقن استخدام الأوتار يصير موسيقارا ، ومن يتقن تربية أحباله الصوتية يصير مغنيا • وهكذا دواليك بالنسبة لأى فن من الفنون مهما كان •

وسواء كنت ممن يقولون بالمضمون والصيغة ، أو ممن يقولون بالمضمون الفنى دون الصيغة ، أو ممن يقولون بالصيغة دون المضمون ، فانك لابد متخذ موقفا وقد حملت فى نفسك فلسفة بازاء الفن • على أن الفن فى الواقع فى جميع الحالات هو لغة لا تقل أهمية عن لغة التخاطب • وأكثر من هذا فان الفن هو اللغة الانسانية التى يفهمها الناس بغير قيود المعانى والكلمات التى تقف حائلا بين لغات الشعوب • فأنت تستطيع أن تفهم عن الفنان الصينى بغير أن تعرف اللغة الصينية ، ويستطيع الانسان اليابانى فى العصر الحديث فهم لغة فن قدماء المصريين بغير أن يكون له علم بأبجدية هذه اللغة • فلغة الفن تتجاوز الحدود الجغرافية وقيود الزمان التاريخية • ان لغته هى لغة الانسان التى تنطق بلسان المشاعر والتى تتلقفها آذان القلوب البشرية فى أرجاء الأرض وعبر الحقب والأزمان •

المعنى الاجتماعي :

نحن نعلم أن الفنان هو انسان قبل أن يكون فنانا • والانســان لا يتربى فى فراغ ، بل يتربى فى بيئة اجتماعية معينة • صحيح أنه قد يتخذ موقف الثائر على البيئة وعلى القيم الاجتماعية التى أشربها • ولكن حتى الثورة التى قد يعلنها الفنان على بيئته ، انما هى ثورة على شيء قائم لا غناء عنه للفنان • فلكي يثور الفنان ، فلابد من وجود شيء يثور عليه • والشيء الذى يثور عليه الفنان هو المجتمع •فالثائر هو فى الواقع عاشق محتج على عشيقته • وبتعبير آخر فان الفنان فى ثورته على مجتمعه وعلى قيمه ، يكون متعلقا به أشد التعلق ، ولا يكون فى قرارة نفسه مستغنيا أو شائحا بوجهه عن قيمه • فثورة الفنان هى احتجاج على مجتمعه بسبب الركود الذى أصابه ، أو قل ان ثورته تعنى حث المجتمع على النهوض من رقاده والتذرع بالنشاط من جديد • فشدة غيرة الفنان على مجتمعه هى التى تحفزه على الثورة ضده والنهوض باحتجاج عليه • ومهما يكن من شيء فلا أقل من أن نقول ان ثورة الفنان هى موقف يتخذه قبالة المجتمع الذى ينشأ فيه ، ولا يمكن أن نتخيل الفنان وقد اتخذ موقف الحيادية الكامل ، أو موقف اللامبـــالاة التامة من القيم الاجتماعية التى تشربها منذ نعومة أظفاره •

والواقع أن الفنان يجد نفسه مشدودا فى اتجاهين متعارضـين : الاتجاه الأول هو ما يشيع فى بيئته الاجتماعية المحليـة من قيم فنية • فيكون عليه وفق هذا النوع من الجذب أن يقلد ما يشيع فى بيئته وأن يكون بمثابة نسخة جديدة للنسخ القديمة التى سبقته والتى تتمثل فى الفنانين السابقين عليه والمعاصرين له • أما الاتجـاه الثانى فهو الاتجاه الى الخارج والى البعيد والى الغريب عن المجتمع • فالفنـان يجد نفســه مشدودا الى مجتمعات أخرى بعيدة عن مجتمعه • والمجتمعات الأخـــرى الغريبة قد تكون بعيدة عن مجتمع الفنان فى المكان ، كما قد تكون بعيدة عنه فى الزمان ، أو قد تكون بعيدة عنه مكانا وزمانا أيضا • فالفنان المصرى مثلا قد يجد لديه رغبة فى التأثر بالمجتمع اليابانى فيكون مشدودا بذلك الى مجتمع بعيد مكانا • وقد يجد نفسه مشدودا الى ما كان يشيع لدى قدماء المصريين من فنون ، فيكون مشدودا الى مجتمع بعيـد عنه فى الزمان ، كما أنه قد يـكون أخيرا مشدودا الى مجتمع قديم وغـريب عن مجتمعه كمجتمع الرومان القدماء وما كان يشيع لديهم من فنون ، فيكون بذلك مشدودا الى مجتمع بعيد عنه مكانا وزمانا معا •

على أن التعارض الذى يجده الفنان فى هذين الاتجاهين ما يفتأ أن

يحل ويسود التناغم في حياة الفنان الفنية · ذلك أنه يجد أن ما يكتسبه من المجتمعات البعيدة عن مجتمعه والغريبة عن قيم بيئته المحلية ، انما يكون بمثابة مقويات ودعائم تشد من أزره في فنه المحلي · انه يستطيع أن يتغذى على ما يستمده من عناصر غريبة يجدها ملائمة وقابلة للهضم والاستيعاب · وبذا فان ما يستمده الفنـان من البيئات المغايرة لبيئته لا يكون لتشويه فنه البيئي المحلي ، بل يكون للتطور به ولاشاعة الحيوية في أنحائه · وبتعبير آخر فان الفنان بهذا النهج يكون قد اتخذ لنفسه موقفا تهجينيا في فنه · فبدل أن يتقوقع الفنان على فنون بيئته المحلية ، فيضمر بذلك فنه ويضعف ، ويكون موقف الفنان حينئذ موقفا اجتزاريا ، فانه باستيعابه للفنون المغايرة لفن مجتمعه البيئي يكون قد بعث روحا جديدة في فنه البيئي ، ويكون قد ساعد بالتهجين الفني على شـق خط جديد ، أو يكون قد أرسى قواعد وأسس مدرسة فنية جديدة ·

ولعلنا في الواقع نعزو الجدة الفنية التي يتســم بهـا فن الفنان المجدد الى ما يعتمل في أنحائه من هضم خبري للعناصر الفنية المستمدة من فنون غريبة عن فنون بيئته المحلية ، مع وقوع تفاعل فني ، أو قل تهجين خبري بين مقومات فنه المستمد من بيئته المحلية ، وبين المقومات الفنية المستمدة من بيئات اجتماعية أخرى غريبة عن بيئة مجتمعه ·

على أن بعض الفنانين قد يصابون بما يمكن أن نسميه بالانفصام الفني · فهم بدل أن يتفاعلوا فنيا بالفنون المستمدة من مجتمعات أخرى بحيث يحتفظون بالأصالة الفنية المتعلقة بالبيئة التي نشأوا فيها ، فانهم يقتلون في أنفسهم كل المقومات الفنية المحلية الأصيلة ، بينما هم ينشطون ويغذون ويؤيدون ما استمدوه من خارج مجتمعهم · وينجـم عن هـذا الانفصام الفني حــالة اغتراب فنية ، اذ يفقد الفنان انيته ويغترب عن بيئته الحقيقية ويجد نفسه منتسبا الى بيئة غريبة عن بيئته · فيأتي فنه امتدادا لفنون المجتمعات التي هجر مجتمعه اليها · ولقد يتعرض الفنـان لما يمكن أن نسميه بحالة الترقيع الفني ·

وفي هذه الحالة نجد أن الفنان لا يهضم ما يحمله في ذهنه ســواء من مجتمعه أو من المجتمعات الأخرى · انه يحمل رقعا من هنا ومن هناك · والواقع ان الفن الذي ينتجه مثل هذا الفنان لا يعدو أن يكون قصا ولصقا ، ولا يكون كلا متكاملا أو لا يكون بمثابة كائن حي يعيش في دخيلة الفنان ويعبر عنه بالآثار الفنية التي يتركها من خــلال وســائل الابانة الفنية المتباينـة ·

ولا شك أن الفنون ـ كما سبق أن قلنا ـ هي وسائل للتعبير لا تقل

في قدرتها على الابانة عن اللغة • وكما أن كل لغة لها طابع معين تمتاز به من جهة ، وكما أن هناك تفاعلا مستمرا بين اللغات المتباينة من جهة أخرى. كذا يقال عن الفنون المتباينة • فكل فن هو لغة قائمة بذاتهـا تعبر عن الشعب الذى يصدر عنه • فالموسيقى العربية مثلا لغة يعبر بها الانسان العربى عن مزاجه • وكما أن هناك لهجات عربية متباينة ، كذلك توجد لهجات فنية — اذا صح التعبير — يمتاز بها الفن المصرى عن الفن المغربى وعن الفن العراقى وعن غير ذلك من فنون عربيه • ولقد نقول ان روح الحضـارة لشعب ما من الشعوب تتمثـل بالدرجـة الأولى فى لغتيـه الأساسيتين : أعنى لغته الكلامية من جهة ، ولغته الفنية من جهة أخرى •

ولنا أن نقول بالاضـافة الى هذا أن فن الأمة يتطور مع تطورها • فهو يكون شامخا وقت أن تكون شامخة ، ويكون ذابلا وقت أن تكون ذابلة • وأنت تستطيع أن تستقرىء من فنون أحد الشعوب القديمـة ما كان شائعا لديه من عادات وتقاليد وقيم دينيـة • انك تستطيع أن تستقرىء ما كان عليه حال المرأة والطفل لدى ذلك الشعب ، وذلك بمجرد تأمل الآثار الفنية التى تركها • ولقد لا نبالغ اذا قلنا ان المؤرخ لا يستغنى عن دراسة الفن لدى الشعب الذى يقوم بدراسته • فالفن لدى أحـد الشعوب فى حقبة من الحقب التاريخية هو أحد الزوايا الهامة التى يجب أن ينظر منها المؤرخ الى ذلك الشعب فى تلك الفترة من تطوره •

وحتى عندما يقع المؤرخ على فترة ازدهار فنية لدى أحد الشعوب ، فانه يسـارع الى تناول تلك الظاهرة الفنية ويأخذ فى مدارستها حتى يتسنى له الوقوف على أسباب ذلك الازدهار • ولقد يكون هذا المدخل الذى يتخذه المؤرخ هاديا له لاكتشاف جوانب وركائز تاريخية لم يكن يتسنى له القاء الاضواء عليها بغير مدارسة تلك الظواهر الفنية البارزة • ولا يستثنى من ذلك ظهور بعض عباقرة الفن المعمارى أو الفن الموسيقى أو فن التصوير أو غير ذلك من فنون لدى أحد الشعوب فى فترة معينة • ان المؤرخ يسارع الى مدارسة نشأة أولئك الشوامخ والقاء الضوء على المناخ الاجتماعى الذى عاشوا فيه حتى يعرف أسباب النبوغ ، ومواصفات البيئة الاجتماعية التى ترعرعوا فيها •

ولقد يفسـر ازدهار الفنون فى نظر المؤرخ الى ازدهار الجانب الاقتصادى لدى الأمة • ذلك أن الفنون لا تزدهر الا بعد أن يكون الناس قد حصلوا على ما يكفيهم من ضروريات الحياة • فالفن بصفة عامة هو الجانب الكمالى فى الحياة • فبعد لقمة العيش التى تسد الرمق وتشبع المعدة، يأخذ المرء فى الشعور بجمـال الحياة ، وبعد اعتمال هذا الشعور فى

انحائه ، وبعد أن يمتلك ناصية ذهنه وقلبه ، فانه قد يعمد بعد هذا الى الانتاج الفنى • فالمعدة الجائعة لا تسمح لصاحبها بأن يتذوق الجمال ولا تسمح له بالتالى بأن ينتج فنا • وما يقال عن الفـرد الواحد ينسحب بالأولى على الشعب بعامة • فالأمة التى تعانى أزمات اقتصـادية ، والتى لا يجد أبناؤها ما يطمئنهم على حاضرهم ومستقبلهم لا ينتجون فنـا • فشرط الانتاج الفنى الاحساس بالدعة والطمأنينة وراحة البال والاطمئنان الى أن لوازم الحياة وضرورياتها متوافرة ولا خوف من ضـياعها • وعلى العكس من هذا اذا ما شاع الاحسـاس بالخطر أو اذا ما انتشر الشعور بالتبرم بالحيـاة أو الضجر من الغلاء والخوف من الفاقة • فالواقع أن الفن بمثابة زرع يصعب نموه فى التربة القلقة أو التربة الخشنة • انه بحاجة الى رعاية خاصة والى نوع من التدليل والتسامح •

وبمناسبة التسامح ، فاننا نقول أيضا ان المؤرخ يستطيع أن يعرف ما اذا كانت الأمة التى يؤرخ لها كانت متزمتة فى قيمهـا أم أنها كانت متسامحة ، وذلك عن طـريق ما أنتجتـه من فن • فالشعوب المتزمتـة ضعيفة فيما تنتجه من فنون • وعلى العكس فان الشعوب التى لا تتربص بأبنائها والتى تكفل لهم حرية التعبير عما يساورهم من مشاعر بالوسائل الفنية التى يريدونها ، لهى الأمة التى تنجب فنانين عظماء ، وهى الأمة التى يزدهر تاريخها بالتراث الفنى الخالد • وما يقال عن الفن ينسحب بنفس الصدق على الأدب • ففن الشعب وأدبه هما المرآتان اللتان تعكسـان مستوى حرية الشعب فكريا ووجدانيا واجتماعيا وسياسيا •

المعنى الموضوعى :

قد يفهم البعض من المعنى الموضوعى للفن أن يكون مرتبطا ارتباطا مباشرا بالواقع الخارجى ، أو قل ان يكون الفنان مجرد مصـور لما هو موجود حوله فى البيئة بحيث يكون هناك تطابق أو تماثل بين ما ينتجه الفنان وبين الواقع الخارجى فى عالم الأشـياء • والواقع أن هذا المعنى الموضوعى أوسع من هذا بكثير • فالانسان البدائى لا يرى فى الموضوعات الخارجية الا ما يقع تحت حسه المباشر • ولكن الانسان بعد أن وقف على الطبيعة الدقيقة فانه اكتشف فى الموضوعات المحيطة به بعدين أساسيين : البعد الأول ـ هو البعد الأفقى ، والبعد الثـانى ـ هو البعد الرأسى • ونعنى بالبعد الأفقى الأشياء كما تبدو لحواسنا • فأنت تشاهد الجمل وتشاهد الجبل وتشاهد السمكة • وأنت أيضـا تسمع صـوت الرعد أو تسمع شقشقة العصافير أو أزيز الطائرة • وأنت أيضا تلمس الأشياء

بيديك وتتذوق وتشم الاشياء التى تنبعث منها رائحة · أما بالنسبه للبعد الرأسى ، فاننا نقصد به مالا نقف عليه باحدى الحواس مباشرة ، بل نستعين فى سبيل الوقوف عليه بالأجهزة المكبرة أو المقربة · فنحن نشاهد الميكروبات بالميكروسكوب ، وهناك أحياء صغير جدا تسمى الفيروسات لا تشاهدها الا بواسطة الميكرسكوب الالكترونى · وكذا يقال عن كل الأشياء التى لا نستطيع مشاهدتها أو الاستماع اليها الا بالواسطة · فأشعة الشمس تبدو لنا لونا واحدا هو اللون الأبيض · ولكن بالتحليل بواسطة المنشور الثلاثى ، وبتمرير أشعة الشمس من خلاله ، فاننا نحصل على الوان الطيف السبعة وهى الأحمر والبرتقالى والأصفر والأخضر والأزرق والنيلى وأخيرا البنفسجى ·

وثمة واقع موضوعى ثالث الى جانب هذين الجانبين (الافقى والرأسى) هو الجانب الرمزى · فالتراث الانسانى عبارة عن رموز مكتوبة أو مرسومة تتعلق فى قطاع كبير منها بالواقع الموضوعى · فالعلوم المتباينة هى كتابات وتسجيلات وصور أو نماذج لما هو موجود — أو لما كان موجودا — بالواقع الخارجى · ونحن لا نستطيع أن نغفل التراث من جهة ، كما اننا لا نستطيع أن نعتبره شيئا بعيدا عن الواقع الموضوعى من جهه أخرى · وبذا فاننا نستطيع أن نضيف بعدا ثالثا للواقع الموضوعى الى جانب البعدين السابقين · وبذا يكون هناك ثلاثة أبعاد أساسية للواقع الموضوعى · فهناك البعد الأفقى من جهة ، والبعد الرأسى من جهة ثانية ، والبعد الرمزى من جهة ثالثة · فمن يطلع على كتاب يتضمن بعض الرسوم للحفريات المتعلقة بكائنات حية منقرضة ، انما يكون بذلك بإحذا أو واقفا على جانب من الواقع الموضوعى بالرغم من أن تلك الحفريات لا تشير الى كائنات حية موجودة بالفعل · ونفس الشىء يقال عن مشاهدتك لأحد الأفلام السينمائية عن الاسكيمو أو عن الهنود الحمر · فما تشاهده — وان كان لا يتسنى لك مشاهدته فى الواقع الموضوعى حولك — فانك تشاهده من خلال الفيلم السينمائى الذى لا يعدو أن يكون مجرد صور تبدو لك وكأنها واقع مجسد أمامك ·

وموضوع الفن يتضمن هذه الأبعاد الثلاثة · فالفنان يجب أن يقف على الواقع من حوله من خلال هذه الأبعاد الثلاثة ، وعليه الا يجتزىء ببعد واحد منها أو ببعدين فقط مهملا البعد الثالث · ولكن قد يتساءل سائل : وما الفرق اذن بين الفنان وبين غيره من الناس ؟ أو قل ما الفرق بين الفنان والعالم ؟ اننا نعتقد أن الفرق بين الفنان وغيره يتبدى فى ناحيتين : الناحية الأولى هى الزاوية التى ينظر منها الفنان الى الواقع الموضوعى · والناحية الثانية — هى ما يقدمه الفنان بعد تلقيه للواقع الموضوعى ·

فمن حيث الزاوية التى ينظر منها الفنان الى الواقع الموضوعى ، فانها زاوية انسجامية . فمطمح الفنان الأساسى هو الوقوف على ما فى الواقع الموضوعى من انسياب وانسجام وتناسق وتناغم . فعين الفنان وأذناه ، بل وباقى حواسه تبحث جميعا عن التناسق فى الموضوعات التى يقف عليها . على أن هناك شيئا آخر أو زاوية أخرى مكملة لهذه الزاوية الانسجامية هى زاوية التفرد . فالفنان لا يبحث عن الأشياء التى لهـا ما يماثلها فى الواقع الموضوعى ، بل هو يبحث عن الأشـياء المتفردة أو المتمايزة أو التى لا مثيل لها . خذ مثالا لذلك ما شاهده فان جوخ فى رجل المتجم الذى كان جالسا بطريقة معينة فريدة . لقد وجد فى ذلك الانسان شيئا فريدا يميزه عن سواه من أشخاص . فالفنان لا يرسـم الأشياء المتكررة أو الأشياء النمطية ، ولا يلحن الأنغام التى سبق لغيره أن قدم مثلها . انه يبحث جاهدا عن الجديد المستحدث بل انه قد يبحث عن خط جديد تماما لم يسبق لأحد أن شقه من قبل . وواضح أن التفرد معناه الارتباط بالجزئيات وليس بالكليات .

أما من حيث ما يقدمه الفنان من انتاج فنى ، فانه يكون موضوعيا ولكنه يكون فى نفس الوقت مصاغا بصياغة ذاتية . وبتعبير آخـر فان الفنان يعيد تشكيل الأشياء الموضـوعية وفق مزاجه الفنى الخاص . فالعناصر الفنية هى عناصر موضوعية ، ولكن طهى تلك العناصر وتقديمها من جديد انما يكون بواسطة شيئين أساسـيين الشىء الأول ــ مزاج الفنان . والشىء الثانى ــ المهارة الفنية التى اكتسبها . والواقع أنه على الرغم من أن الخطوط العريضة فى المهارة الفنيـة واحدة ومشتركة بين الفنانين الواقعين فى المجال الواحد ، فان كل فنان يتسم بسمات خاصة فى طريقة الأداء تميزه عن سواه .

على أن هناك من الفنانين من ينسلخون عن الواقع الخارجى ويقدمون رموزا مجردة . ويتبدى هذا الانتجاه الرمزى التجريدى فى مجالين : الأول ــ المجال الموسـيقى . ذلك أن الموسـيقى قد بدأت أول ما بدأت كتقليد لأصوات الرياح والأمواج والطيور ونحوها . ولكن بعد تقدم الحضـارة وتعقدها فان الموسيقى صارت مستقلة عن الواقع الموضـوعى استقلالا شبه تام . أما المجال الثانى ــ فهو مجال التصوير (الرسم) . فبعد أن أخذ الفنانون فى تقليد الأشخاص والأشياء يصورونهم بملامحهم الأصلية ، فان المصورين أخذوا بعد ذلك فى الخروج عن الواقع الى المجرد . فلم يعد اهتمامهم منصبا الى رسم ملامح الأشخاص ، بل صار اهتمامهم منصـبا الى تصوير الانفعالات والعواطف والصفات الشخصية التى يتميز بهـا

أولئك الأشخاص الذين يقومون برسمهم • على أن المبالغة فى التجـريد فى التصوير قد حدت ببعض الفنانين التصويريين الى اختلاق أشكال تبعد بعدا تاما عن الواقع الموضـــوعى ، ولا تمت له بأى صلة • لقد صـاروا يعبرون عما يخالجهم من مشاعر وانفعالات يجسدونها فى أشكال ورسوم متبايـنـة •

وهناك فى الواقع اتجاهان متباينان ينقسم اليهما النقاد الفنيون • الاتجاه الأول ــ يقول ان الفنان الخليق بهذا الاسم هو الفنان الذى يرتبط بالواقع أشد ارتباط وأدومه • أما الاتجاه الثانى ــ فانه يقول ان الفنان الحقيقى هو ذلك الذى ينتزع نفسه عن الواقع ويرتمى فى المجـردات • فكلما كان الفنان أكثر تجردا من علائق الواقع ، كان أكثر أصالة وأعمق ابتكارا وأجدر بالتقدير والاحترام • وطبيعى أن يكون هناك فريق معتدل يحاول أن يوفق بين الواقع الموضوعى من جهة ، وبين التجريد والتخلص من وشائج الواقع من جهة أخرى •

على أننا نستطيع أن نوفق بين هذه الاتجاهات الثلاثة المتبايـنـــة ونجعل منها اتجاها واحدا هو الاتجاه الموضوعى ولكن بتفسيرات متباينة • فاذا كان المقصود بالاتجاه الموضوعى الأشياء التى يراد تصويرها ، فان الفنان الموضوعى يكون ذلك الفنان المقلد لما ومن حوله • أما اذا كان الاتجاه الموضوعى يعنى السير وراء طبيعة الأداء نفســه وطبيعة الخامة أو طبيعة الأدوات المستخدمة فحسب ، فان الفنان الموضـــوعى بهذا المعنى يكون مركزا الذهن فى الأداء نفسه وليس فى أى موضوع آخـــر يريد نقله أو تصويره •

وبهذا المعنى الأخير نستطيع أن نقرر أن النحات يركز ذهنــه فى طبيعة الصلصال الذى يتناوله أو فى طبيعة الحجر الذى يشكله • فهــو يسير وراء طبيعة الخامة ولا يفرض عليها شيئا • انه لا يترسم فى ذهنه هدفا يريد أن يحققه فى التمثال الذى ينحته • انه يتناول الصلصال أو يتناول الحجر ثم يشكله وفق طبيعته ووفق ما جبـــل عليه • فالفنان هنا يسير وراء الخامة ، ولا يجعل الخـامة تسير وراء أخيلته وقل نفس الشىء بالنسبة للملحن • انه يتناول الآلة الموسيقية ويعزف عليهـــا ، فتخرج بين يديه القطعة الموسيقية • ولا يعنى هذا بالطبع أن يخلو ذهن الفنان من المعرفة الموسيقية أو من المعرفة النحتية • فخالق الفن يجب أن يكون دارسا له • ولكنه فى سياق عملية الخلق لا يكون الفنان غائيا ، بل يكون بعديا • والغائى يكون قد ترسم غاية يريد تحقيقها • أما البعدى فانه ينتج ثم يفهم بعد ذلك ما أنتجه •

فانت اذن تفهم الفن بالمعنى الموضوعى فى ضوء اتجاه من الاتجاهين السابقين • فاما أنك تلزم الفنان بأن يحدد الصورة التى يكون عليها فنه مسبقا ، ثم يحاول انتاجهـا وفق ما ارتسم فى ذهنه • وهو بذلك يكون قد اقتبس فنه من الواقع الموضوعى فى الغالب أو ما يشبه ذلك الواقع الموضوعى ، واما أنك تلزم الفنان بأن يستنطق خاماته وأدوات انتاجه وأن يجرى وراء طبيعة الخامة أو طبيعة الأداة المستخدمة مع افادته فى نفس الوقت من خبراته السابقة • ولعلك تكون فى الحالتين مرتبطا بالواقع الموضوعى ، سواء كان الواقع الموضوعى الذى تعنيه هو تلك الأشياء والأشخاص الذين يحيطون بالفنان ، أم كان الواقع الموضوعى الذى تعنيه هو الواقع الموضوعى المتعلق بالخامات وأدوات الانتاج الفنى التى يعمل فيها الفنان يديه •

معنى الأدب

اللفظ والمضمـون :

يبدو لمعظم المثقفين أن لفـظ « أدب » ليس بحاجـة الى تعريف · والواقع أن هذا اللفظ ـ شأنه شأن كثير من الألفاظ الدالة على المفاهيم المجردة ـ يستخدم على نطاق واسع على الألسنة والاقلام ، ولكن ما يكاد التساؤل يدور حول فحواه أو مضمونه حتى يتضح التباين الشديد ، بل والتناقض الخطير فى استخدامات المستخدمين له · ومن ذلك أيضا استخدام ألفاظ مثل ديموقراطية وثقافة وفلسفة وحضارة ونحو ذلك من ألفاظ ·

وعندما رجعنا الى المعجم الوسيط الذى أصدره المجمع اللغوى ، فاننا وجدنا ثلاثة معان للفظ « أدب » :

المعنى الأول ـ رياضة النفس بالتعليم والتهذيب على ما ينبغى ·

والمعنى الثانى ـ الجميل من النظم والنثر ·

والمعنى الثالث ـ كل ما أنتجه العقل الانسانى من ضروب المعرفة ·

وبتعبير آخر فان للأدب معنى أخلاقيا ونفسيا يتأتى للمـرء عن طريق التمرين والتلبس بمجموعة من العادات المتباينة · والعادات كما هو معروف تنقسم الى خمسة أنواع رئيسية : هى العادات الحركية والعادات العقلية والعادات الوجدانية الانفعالية ، والعادات الكلامية والكتابية ، وأخيرا العادات الاجتماعية · ومن الحقائق المعروفة أن مجموع العادات

التي تتأتى للمرء انما تشكل في الواقع القوام الثقافي لشخصيته ، أو قل تشكل اللبنات الأولى التي يقوم عليهـــا بنــاء الشخصية برمته ٠ فالشخص المتأدب بهذا المعنى الأول يكون قد اكتسب الجيد من العادات الحركية والعقلية والوجدانية الانفعالية والكلامية والكتابية والاجتماعية ٠ وبتعبير آخر نقول ان المتأدب بهذا المعنى الأول هو الشخص الذي حقق في ذاته التكامل بين هذه الجوانب الخمسة الرئيسية ٠

وطالما أننا ربطنا بين الأخلاق والحالة النفسية للمرء وبين الأدب جريا وراء هذا المعنى الأول ، فاننا نجد أن هذا يسوقنا الى التعرض للمعنى الثاني للأدب كما ورد بالمعجم الوسيط ٠ فنقول ان الجميل من النظم والنثر انما يرتبط أشد ارتباط بمن يصدر عنه النظم أو النثر الجميلان ٠ فواقع الأمر أن النتاج الأدبي لا يعدو أن يكون ثمرة من ثمار الشخصية المتأدبة ٠ فقبل أن ينتج الشاعر شعره الجميل ، وقبل أن ينثر الناثر نثره الرائع ، لا بد أن يكون قد أحرز مقومات شخصية معينــة نتيجــة لتربيته الذاتية ٠ فالخارج ــ وهو الشعر أو النثر الجميل ــ ان هو الا صدى للداخل ، أعنى الشخصية الحبة التي يحتمل الجمال والانسجام بدخيلتها ٠ صحيح أن المختصين في الأدب العربي قد وضعوا شروطــا موضوعية لا يكون النتاج الأدبي جميلا الا اذا توفرت به ، ولكن من المؤكد أن مثل تلك الشروط وحدها لا تكفي للحكم على الكلام بالجمال ٠ ولعل الدكتور طه حسين يكون قد جمع أو أجمل تلك الخصائص الموضوعية بقوله في كتابه « ألوان » :

« ما زال الأصــل في الكتابة كالأصل في الشعر : تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل ، للمعنى الصحيح المصيب ، والملاءمة بين اللفظ واللفظ ، وبين المعنى والمعنى في كل ما يكون هذا الانسجام الخاص الذي يستقيم له الشعر والنثر في لغتنا العربية الفصحى ، مع الحرص على الاعراب ، والايثار كل الايثار للألفاظ الصحيحة التي تقرها معاجم اللغة المعروفة وحدها ان كان الكاتب محافظا غاليا في المحافظة ، أو التي جاءت في قصائد الشعر ورسائل الكتاب ان لم ترد في المجمعات ان كان الأديب مصمحا معتدلا » ٠

فاذا كانت الشروط الموضوعية التي قدمها عميد الأدب العربي لا تضمن وحدها وصف الكلام بأنه جميل ، فاننا نجد أستاذنا العقاد يضع في كتابه « مراجعات في الأدب والفنون » شرطا ذاتيــا يجب توافره للأدب حتى يمكن وصف كلامه بالجمال والروعة ٠ وذلك الشرط هو العبقرية في

نقل القارىء أو المستمع الى العالم الحى الفائض بالمعانى التى فكر فيها افلاطون وعبدها الغزالى وشعر بها شكسبير وغناها فاجنر وتطلع اليها نيتشه وصورها ليوناردو واستنشق هواءها ألوف الملايين ممن هم أقل حظا من هؤلاء فى العبقرية والابتكار ولكنهم اخوانهم فى وطن المعرفة والادراك » • فالعقاد يوحد اذن بين الأدب والفن ويجعلهما بمثابة عالم مستقل يستنشقه الفنان والأديب على السواء ، بل اننا نستطيع القول بأن العقاد قد انتهى فى تصويره الى المعنى الثالث للأدب كما ورد بالمعجم الوسيط ، أعنى كل ما أنتجه العقل الانسانى من ضروب المعرفة •

وهناك فى الواقع التقاء واتفاق كامل بين العقاد وطه حسين حول هذا المعنى الثالث للأدب وذلك فى قول عميد الأدب فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » :

« (اننا) حين نعرف الأدب بانه مأثور الكلام وما يتصل به لتفسيره وتذوقه ، لا نقول شيئا ، أو نقول كل شيء • لا نقول شيئا اذا فهمنا مما يتصل بمأثور الكلام هذه العلوم اللغوية الفنية ، فقد رأيت أنها لا تكفى لتفسير الشعر والنثر أو اعانتك على تذوقهما •• ونقول كل شيء اذا فهمنا من هذا الذى يتصل بمأثور الكلام كل ما يحتاج اليه هذا الكلام ليفهم أو يذاق •• واذن فكل العلوم والفنون تدخل فى الأدب • واذن فالأدب كل شيء ••• الأدب كغيره من العلوم لا يمكن أن يوجد أو يثمر الا اذا اعتمد على علوم تعينه من جهة ، وعلى ثقافة عامة متينة عميقة من جهة أخرى » •

وخليق بنا أن نضع النقط على الحروف لأن الاسراف فى توسيع مجال الأدب فيه اضاعة للأدب ذاته طالما أن الأدب هو كل شيء أو أى شيء • فنقول ان كلمة أدب ، كما هو الحال فى الانجليزية والفرنسية تدل على معنى عام هو كل ما كتب فى موضوع ما أيا كان على حد تعبير قاموس أوكسفورد الانجليزى والقاموس الفرنسى لاروس الكبير ، كما تدل على معنى خاص هو الابداع الكلامى الذى لا يمكن دمجه فى نطاق علم من العلوم أو فى نطاق الفلسفة • وبذا نحفظ للأدب قوامه حتى لا يذوب فى خضم المعارف الانسانية المتباينة •

وواضح مما سبق ان الأدب ينقسم الى قسمين كبيرين اساسيين : القسم الأول — هو الشعر ، والقسم الثانى هو النثر • وعلى الرغم من أن هذين القسمين متمايزان وتفصلهما بعضهما عن بعض فواصل واضحة بينة ، فاننا مع هذا نجد شيئا من التداخل بينهما قد حدث فى

العصور الحديثة • ذلك أن بعض الحركات الجديدة فى الشعر قد أخذت تناهض القوالب التقليدية التى دأب الشعر العربى على التزامها وعدم الحيد عنها • لقد أخذ بعض الدعاة فى الضرب بالأوزان الشعرية عرض الحائط • انهم أخذوا يركزون الجهد على المعانى وليس على الموسيقى الكلامية • فالشعر فى بعض الأحيان لا يعدو أن يكون نثرا منتقى • انه يكون تصويرا لمشاعر فى كلمات معدودة أو فى جمل لا ترتبط ارتباطا واضحا لمن ألف الشعر العربى التقليدى • يقول الدكتور شوقى ضيف عن هذا النوع من الشعر فى كتابه « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » :

« ونحن لا ننسى ما حاوله بعض الشعراء من التجديد ، غير أن جمهورهم فى الحق لم يستطيعوا أن ينهضوا بكل ما كنا نصبو اليه • فقد أهملوا — فى كثير من جوانب شعرهم — الصياغة الفنية للشعر العربى ، وراحوا يستعيرون معارض تفكيرهم وشعورهم من الشعراء الغربيين ، وخاصة شعراء النزعة الرومانسية ، وبالغوا فى ذلك حتى أصبحت نماذج كثيرة من أشعارهم ، وكأنها ضروب من الترجمة للأساليب الغربية • ولعل من الغريب أن نقرأ منهم من ذهبوا ينادون بهجر الأساليب العربية القديمة ، ويقولون أنها أصبحت لا تلائمنا فى العصر الحديث ، ونسوا أن صياغة التفكير الفنى لأمة من الأمم لا يمكن أن تهجر مرة واحدة الى صياغة أمم أخرى » •

وثمة نوع آخر من التجديد فى الشعر العربى يرفضه أيضا كثير من النقاد هو الزجل ، أعنى الشعر الذى يتخذ من اللغة العامية مادة له • فالزجال شاعر يحتفل بالأوزان الشعرية ، ولكنه لا يحتفل بالفصحى ، بل يتخذ من العامية أساسا لشعره •

وبالنسبة للقسم الثانى من الأدب — أعنى النثر — فاننا نجد فيه نوعين أساسيين وجديدين قد احتلا مكانا مرموقا فيه فى العصر الحديث • أما النوع الأول فهو المسرحية • والنوع الثانى هو العلم المتأدب أو الأدب العلمى ولقد كان النثر الأدبى مقتصرا فى العصور السابقة على الجوانب التى تتعلق بالقيم والتعبير عن المشاعر الفردية والاجتماعية • ولكن مع تعقد الحضارة ، ومع اتصال أصحاب الاقلام العربية بأصحاب الاقلام فى اللغات الأخرى واستيعابهم لآداب وحضارات الآخرين ، فان مجالات جديدة انفتحت أمام الكاتبين •

والواقع أن المسألة لم تقتصر على تجديد المجالات النثرية التى يكتب فيها المحدثون من العرب ، بل ان تجديدا قد استحدث فى الأساليب التى

تكتب بها الأعمال في المجالات الجديدة . فلقد صارت هناك ضرورات تفرض نفسها تتعلق باستحداث ألفاظ جديدة وعبارات جديدة واستخدام لألفاظ قديمة بشكل مستحدث لم يكن القدماء على ألفة به . فثمة في الواقع تجديد بعيد المدى فى النثر العربى نتيجة تنوع الثقافات المتاتية للأدباء من التاثرين . ولعلنا نقرر أن علم النفس بصفة خاصة قد أثر تأثيرا بعيد المدى فى النثر العربى . ولكن التجديد فى الأسلوب الذى يكتب به النثر قد شيب بالكثير من الاخطاء الشائعة نتيجة النقص فى الرؤية ونتيجة ذيوع وسائل النشر الاعلامى .

الدوائر المتداخلة :

يقول أستاذنا الدكتور طه حسين فى كتاب « الأدب الجاهلى » كما ذكرنا « ان كل العلوم والفنون تدخل فى الأدب . واذن فالأدب هو كل شىء » . وهذا معناه بالتالى أن الفلسفة برمتها تقع فى نطاق الأدب حيث ان الأدب وفقا لتعريفه هو مأثور الكلام . ومأثور الكلام يشمل المعرفة الانسانية أيا كانت ويضمنها الفلسفة .

والواقع أن الفلسفة مباينة للأدب وان كانت تتلاحم معه فى قطاع مشترك وبتعبير آخر نقول ان بعض الفلسفة أدب ، وان بعض الأدب فلسفة . ولكن من الخطأ أن نقول ان كل الفلسفة تقع فى اطار الأدب .

ولعلنا ننصف اذا ما نظرنا الى المسألة بنظرة كلية . فنقول ان المعارف الانسانية وأيضا الفنون الانسانية متداخلة بعضها مع بعض ، بل ومتواقفة بعضها على بعض ، ولا غناء أو استقلالا تاما لبعضها عن بعض . ومن هنا فلا غناء للفلسفة عن الأدب ، ولا غناء أيضا للأدب عن الفلسفة . ولكن مع هذا التداخل والتواقف بين الفلسفة والأدب ، فان للفلسفة قوامها وكنهها ، كما أن للأدب قوامه وكنهه .

وهذا يدعونا الى تحديد الخصائص التى تخص الفلسفة دون الأدب ، والى تحديد الخصائص التى تخص الأدب دون الفلسفة .

نقول أولا ان التفكير الفلسفى يستهدف التعميم والاتساع بأفق الفكر الى أوسع دائرة ممكنة . فالفيلسوف عندما يعرض للأخلاق مثلا ، فانه لا يعرض لهنا والآن ، بل يعرض لما يتعلق بأى مكان وأى زمان بازاء ما ينهجه الانسان من علاقات اجتماعية يحكم عليها بالخيرية أو الشرية ، وما يحمله من قيم تنتشر فى العلاقات الاجتماعية أيا كانت .

فاهتمام الفيلسوف ينصب على الكليات لا الجزئيات ، وحتى عندما يعرض الفيلسوف لجزئية من الجزئيات كأن يعرض بالحديث لحالة اجتماعية أو لظاهرة أخلاقية في مجتمع بعينه ، فان ذلك لا يعدو أن يكون بمثابة نقطة انطلاق يخرج من حيزها المحدود الى الحيز العام للانسانية كلها • ففيلسوف الأخلاق أو الاجتماع لا يشرع لمن حوله ، بل يشرع للانسانية كافة • وقل نفس الشيء بالنسبة لجميع المسائل التى يمكن ان يعرض لها الفيلسوف كالكون والوجود والالهيات •

وعلى العكس من ذلك فاننا نجد أن الأديب يعمل على دوائر متباينة الاتساع • فهو قد يضيق دائرة تأمله أشد التضييق فيصف حالة بعينها أو بيئة ضيقة بالذات ، وقد يعرض لجمال امرأة يحبها ، فيتغزل فى جمالها ولا يعرض للجمال أيا كان وفى أى شىء يكون • ولكن الأديب متحرر فى تضييق أو توسيع دوائره • فلقد يقترب أو حتى لقد يدخل فى القطاع المشترك بين الأدب والفلسفة ، فينحو الى التعميم ، ولكن دخوله فى ذلك القطاع المشترك المتسم بالتعميم الشديد لا يكون الا الماما ولوقت قصير ، وسرعان ما يرتد منه الى مجاله ذى الدوائر المتباينة الاتساع يعمل فيه قلمه أو لسانه •

والفيلسوف لا يعرف التلميح أو المجاز أو الاستعارة أو الكناية ، بل يعرف التصريح وفضح المستور من المعرفة • وهو لا يخبىء المعانى كلها أو بعضها ، ولا يخفف من وقع الالفاظ أو العبارات ، ولا يترك لمتأمل كلامه استشفاف ما وراء المستور ، ولا يستخدم الكلمات ذات الأطياف من المعانى المتباينة ، ولا يهمه التأنق فيما يقول حتى يستهوى القارىء أو المستمع بمليح الكلام ورائعه ، بل هو يقصد الى المعنى بأسلوب تلغرافى لا هم له سوى الابانة عن المعنى • ولذا فانك تجد الفيلسوف يقدم المضمون فى أضيق حيز بغير أن يستميل قارئه أو سامعه للقراءة أو الاستماع • المهم عنده أن يطرح الحقيقة كموضوع متجرد عن ذاتيته • ولكأنه يقول ان ما أقوله يجب أن يقوله جميع الناس بغير استثناء •

وبتعبير شامل نقول ان الفيلسوف يهتم بالمضمون أولا ، ولا يكون اهتمامه بالشكل الا لخدمة المضمون • فاللغة عنده لا تعدو أن تكون أداة لا تقصد لذاتها ، ولا يمكن أن ترجح أهمية المضمون • وهذا الموقف الذى يتخذه الفيلسوف ملزما نفسه به يخالف فى الواقع موقف الأديب الذى يهتم بالشكل والمضمون جميعا ، بل الذى قد يرجح كفة الشكل على كفة المضمون فى بعض الأحيان • فالشاعر التقليدى مثلا يرجح كفة أصول

التعبير الشعرى على ما يمكن أن يعرض له من موضوعات تهز وجدانه وتدفع به الى قرض الشعر .

وأخيرا فان الفيلسوف يقدم دائما الجديد من المضامين ، ولا يعيد تقديم ما قدمه غيره . فالفيلسوف الخليق بهذه التسمية ليس السارد لما سبقه غيره اليه من فلسفات . انه اذا فعل ذلك يكون عندئذ مؤرخا للفلسفة وليس بفيلسوف . أما الأديب فليس عليه حرج اذا هو عرض لنفس الموضوعات التى عرض لها غيره . وأكثر من هذا فلا حرج على الاديب اذا هو عرض لنفس الموضوع الذى سبق له أن عرضه على الناس طالما يصيغه فى صياغة جديدة ويلبسه ثوبا جديدا . فكثيرا ما عرض الشعراء العرب للخمر والنساء وللشجاعة والنزال وللبكاء على الاطلال وللمديح والهجاء . ولسوف تظل كثير من الموضوعات التى يطرقها الأدباء حية على ألسنة وأقلام الأدباء ما بقى الانسان على هذه البسيطة .

فالأدب يفيد من الفلسفة ولكنه لا يستوعبها فى نطاقه . وشأن الأدب بازاء الفلسفة كشأنه بازاء أى علم من العلوم ، أو أى فن من الفنون . فهو يمد ذراعه ليقطف وردة من هنا وزهرة من هناك . على ان أهم المهم بالنسبة للأديب هو استيعاب ما يقطفه بحيث يحيله نسيجا فى قوامه الثقافى ، فيأتى أدبه مركبا جديدا وقد تفاعلت الجزئيات المقطوفة من شتى المعارف والثقافات الانسانية قديمها وحديثها بعضها مع بعض . لتلك الجزئيات تتفاعل مع شخصية الأديب الثقافية فتوفر له النمو والتفتح من دخيلته ، فيأتى انتاجه خصبا عميقا بلا هلهلة ولا تمزيق ، وبلا انتقاء شعورى لعنصر معين من هذا العلم أو ذاك ، أو من هذه الفلسفة أو تلك .

وهذا يؤدى بنا فى الواقع الى النظر الى الأدب باعتبار أنه مجموعة كبيرة فى الدوائر المتداخلة . فالأدب ليس كالكيمياء مثلا . فالكيمياء — وان تداخلت دائرتها بعض التداخل مع بعض العلوم مثل علم الفيزياء — فانها بصفة عامة ذات دائرة مستقلة الى أبعد درجة ممكنة . فهى علم قائم بذاته ، ولا يعتمد فى وجوده كقوام ذاتى على العلوم الأخرى . أما الادب فانه لا غنى له عن العلوم والمعارف الأخرى . على أن الأديب يستطيع أن يأخذ مقومات أدبه من أى معرفة أو من أى خبرة أيا كانت . فهو يأخذ من معين اللغة ومن معين الفلسفة ومن معين التاريخ ومن معين العلوم الطبيعية بل ومن علوم الأحياء والطب ومن شتى العلوم والمعارف ، بل ومن شتى الخبرات والأحداث أيا كانت . فالأديب لا يستنكف من أن يكون عالة على

أي خبرة انسانية · انه يتشوف الى الخبرات أينما تكون وعند من تكون · انه قد يستمع الى قصة حب أو الى حادثة انتقام وقعت فى قرية فيجد فيها بغيته · ولقد يجد الأديب فى خرافة من الخرافات مادة لأدبه · من ذلك مثلا ما نشاهده فى قصة قنديل أم هاشم ليحيى حقى · ولقد يجد الأديب مادته في اسطورة ما كما وجد شكسبير مادة مسرحيته هملت فى أسطورة سابقة شاعت في الدانمرك ·

ولسنا نغالى اذا ما قلنا ان الأدب لا يختص بدائرة مستقلة تتداخل فى بعض انحائها مع دوائر أخرى ، وانما نقول ان الأدب هو محصلة لتداخل مجموعة كبيرة من الدوائر المتباينة · وطبيعى أن تكون تلك الدوائر المتداخلة بعضها مع بعض متباينة أشد التباين من أديب لآخر · فلقد تجد أحد الشعراء لا يستمد مقومات شعره الا من دائرتين اثنتين : احداهما دائرة اللغة العربية التى نشأ عليها وتربى على لبانها ، والدائرة الثانية هى دائرة الأحداث والوقائع التى تهز وجدانه وتستحثه لقرض الشعر والتعبير عن مشاعره المهتزة بالطرب أو الحزن ، أو بالغضب ، أو بالارتياح والطمأنينة أو بالأمل أو باليأس أو بغير ذلك من مشاعر · وفى مقابل هذا الشاعر ذى الدائرتين اليتيمتين ، نجد أديبا آخر كالعقاد أو طه حسين وقد تداخلت فى أفق حياتهما العديد من الدوائر · نذكر منها دائرة اللغة ودائرة الأحداث والوقائع ، ودائرة التاريخ ودائرة الفلسفة ودائرة اللغة الأجنبية (وهى الانجليزية عند العقاد والفرنسية عند طه حسين) ودائرة الفن ودائرة السياسة ، ونحو ذلك من دوائر كثيرة متباينة ومتداخلة ، بل ومتفاعلة بعضها مع بعض أشد التفاعل ·

ولكن عدم تعين دائرة للأدب لا يعنى أن الأدب بلا قوام وبلا استقلال· ولكن الذى نقرره بالتأكيد هو أن تلك الدائرة الخاصة بالأدب تنشأ كمحصلة للدوائر التى تتدخل فى حياة الأديب · فهى دائرة بعدية وليست دائرة مسبقة · فلو أن توفيق الحكيم كان رجل قانون فحسب كما بدأت حياته كوكيل للنيابة ، لكانت دائرته اذن محددة وهى دائرة القانون · ولكن دائرة توفيق الحكيم كأديب لم تتحدد الا بعد أن تداخلت دوائر متباينة ومتعددة وتفاعلت فيما بينها بحيث تأتى عن تداخلها وتفاعلها محصلة معينة هى كينونته كأديب · وما يقال عن توفيق الحكيم الأديب ينسحب بنفس الصدق بازاء جميع الأدباء وبذا يكون الأدب هو محصلة الدوائر المتداخلة فى شخصية وحياة الأديب الثقافية والروحية ·

الادب كحرفة :

يتكون الأدب من جانبين أساسيين : الجانب الأول – هو مضمون الادب ، والجانب الثانى – هو الصياغة الأدبية التى تعتمد على الفنون الأدائية التى اكتسبها الأديب وتمكن منها . وطبيعى أن تكون الصناعة التى نمرس بها الأديب هى صناعة الكلام ، سواء كان كلاما مكتوبا أم كان كلاما منطوقا

وهناك فريق من نقاد الأدب يعتقدون أن الأدب يتمثل أولا وأخيرا فى هذا الجانب الثانى ، أو بتعبير آخر فان هذا الفريق من النقاد ينكرون وجود المضمون الأدبى . ولعلهم يعتقدون أن الادب كالموسيقى من حيث ان المضمون الموسيقى والصياغة الموسيقية هما وجهان لعملة واحدة . فليس اذن فى الأدب – جريا وراء هذا الرأى – سوى الصناعة الأدبية . فالأديب هو الشخص الذى يصطنع فنون الأدب ويمارسه ، ويحترف بفنونه المتباينة . وثمة مجموعة من البراهين التى يسوقها أصحاب هذا الرأى نستطيع تلخيصها فيما يلى :

أولا – ان الأدب كصياغة انما يعتمد على التمرين المستمر ، ولا يعتمد على ما يقوم الأديب بقراءته وتحصيله . فالابانة الأدبية شأنها شأن فن العوم . وطبيعى أننا نقول ان فن العوم ليس له مضمون ، بل ان مضمونه هو ذاته كيفية القيام به . فالمضمون الذى قد يزعم السباح أنه قد حمله فى رأسه هو ذاته طرائق العوم ، أو الفنون التى تقبل التطبيق ، أو هى ما يمكن أن يقال عن كيفية القيام بالعوم وما يقال عن العوم والأدب يقال عن جميع الفنون الأدائية المتباينة .

ثانيا – ان المرء مهما قرأ وحصل فانه لا يصير أديبا . فالأدب يعتمد على الموهبة ، والموهبة الأدبية تسير جنبا لجنب مع التمرين المستمر على فنون الابانة وفنون التعبير الأدبى المتباينة . فالشاعر – وان درس فنون قرض الشعر – فان دراسته لتلك الفنون ليس لها الفضل فى خلقه كشاعر . فهو شاعر قبل وقوفه على فنون قرض الشعر . فالموهبة الشعرية مفطورة فى الشاعر وليست مضافة اليه اضافة . صحيح أن الموهبة تحتاج الى ما يعمل على صقلها وتغذيتها بالمناسب من الخبرات والمعارف ولكن تلك التغذية والرعاية لا يخلقان الشاعر ، بل يعملان فقط على تحسينه وتجويد شعره .

ثالثا – لقد تعمل المعرفة على افساد طبيعة الشاعر . ذلك أن الشاعر

الذى يغوص حتى أذنيه فى فرع متخصص من المعرفة قد ينصرف عن الشعر الى ذلك العلم ، وقد يفقد قدرته الشعرية تماما وهذا فى الواقع هو ما حدث لشخصيات كثيرة بدأوا حياتهم بقرض الشعر ، ولكن انخراطهم فى سلك معارف متخصصة ، قد أزاحهم بعيدا عن مجال الشعر ، وجعلهم ينخرطون فى مجال التخصص الذى وجهوا اليه اهتمامهم ٠

رابعا ـ وهناك فى الواقع من يقولون لنا ان بساطة الخبرة التى لا يعمل الشاعر على تعقيدها تجعل شعره عذبا غير متكلف ٠ أما الشاعر المتحذلق أو الشاعر الذى يحمل معرفة دقيقة يحاول نقلها الى متذوقى شعره ، فانه يصير ثقيلا على الأسماع ، وبعيدا عن أذواق الشعب ٠ ولعل الشاعر أو الناثر قد يفقد كثيرا من الحدس والالهام اذا هو حمل فى ذهنه أحمالا ثقيلة من العلم والمعرفة ٠ ولقد تكون حلاوة الشعر فى بساطته وفى التعبير بغير تكلف عما يمور بخلد الشاعر على نحو فطرى بغير تكلف، وبغير حذلقة أو تعمق كثير ٠

خامسا وأخيرا ـ فان أروع ما يشتمل عليه الأدب ليس المضمون ، بل الصياغة ٠ فالأديب شأنه شأن الفنان ـ من حيث ان عظمة انتاجه لا تتبدى فى المضمون بل فى الصياغة والسياق ٠ فاذا أنت أخذت كتابا مثل كتاب الأيام لطه حسين ولخصته باسلوب يعبر فقط عن المضمون الفكرى فيه ، أو اذا سقته فى عناصر ، فانك لا تجده اذن كتابا قيما ٠ فما ينوطه بالقيمة الأدبية هو الصياغة وما يقدم فيه طه حسين من أسلوب رشيق ٠ وما يقال عن هذا الكتاب ينسحب بازاء أى انتاج أدبى مهما كان ٠ فالأديب اذا تناول حادثة تاريخية كمذبحة دنشواى وقدم الينا شعرا أو نثرا حولها فيجب ألا نحاسبه على ما ساقه فى شعره أو نثره من حقائق تاريخية ، فالأديب يحاسب على الصياغة وعلى مدى براعته فى التأثير الجمالى في وجدان القارىء أو السامع فقطعة الشعر أو قطعة النثر الأدبى ليست مما يقاس بما يتضمنه من حقائق أو عناصر أو معلومات ، بل تقاس فى ضوء ما تتضمنه من مقومات جمالية وبما تنم عليه من براعة فى الصناعة الأدبية ٠

على أن هناك من يعترضون على هذا الاتجاه فى تفسير الأدب بالصياغة فقط ، ويؤكدون أن الأدب الخليق بالتقدير والاعجاب ليس الادب الذى يعتمد على الشكل ، بل هو الأدب الذى يعتمد على المضمون ٠ ويقدم أصحاب هذا الاتجاه براهينهم التى تؤيد موقفهم على النحو التالى :

أولا ـ ان المضمون الأدبى يختلف عن المضمون الواقعى ٠ ولكن هذا لا يحول دون القول بأن المضمون فى الأدب له أهمية قصوى ٠ فليس الأديب

اليوم هو ذلك الذى يتناول أى موضوع أو أية عاطفة أى أية واقعة اجتماعية بل هو ذلك الشخص الذى يتناول مضمونا جديدا • وحتى اذا تناول الأديب مضمونا سبق لغيره أن طرقه ، فان عليه اذن أن يتناوله من زاوية جديدة لم يسبقه أحد اليها •

ثانيا — ان الأدب فى العصور الحديثة لم يعد مجرد تعبير عن عواطف تجيش فى الصدور ، بل صار يتناول ثقافة العصر بشكل حضارى حديث• وليس ما يمنع أن يكون الكتاب الواحد كتاب تاريخ مثلا من جهة ، وكتاب أدب من جهة أخرى ، أو يكون كتاب فلسفة من جهة ، وكتاب أدب من جهة أخرى • أو كتابا عن الفن أو التربية الفنية من جهة ، وكتاب أدب من جهة أخرى • وأكثر من هذا فان الكتاب الواحد قد يكون كتابا علميا فى فرع ما من فروع العلم الطبيعى من جهة ، وكتاب أدب من جهة أخرى • ومن الكتب التى شاعت حديثا كتب العلم المتأدب ، أو كتب الفلسفة المتأدبة •

ثالثا — ان الأديب الحديث لا يقاس بمدى ما يتمتع به من قدرة على الصياغة الموسيقية فيما يسوقه من كلام مكتوب أو منطوق ، بل تقاس قدرة الأديب بمدى دقته فى استخدام الكلمات ، بل وبمجموع المفردات التى يحوزهـا ، أعنى حجم القاموس اللغوى الذى يتمتع به • فخصوبة لغة الأديب من جهة • ودقته فى استخدام المصطلحات والتعبيرات الفنية فى المجالات المتباينة من جهة أخرى همـا المعياران الأساسيان اللذان يجب أخذهما فى الاعتبار عند نقد الأديب قبل أن نقيس قدرته الموسيقية التى يشيعها فى كلامه •

رابعا — لقد تساوقت رقعة الأدب مع رقعة الثقافات الانسانية • فلقد صارت الترجمة مثلا ميدانا من ميادين الأدب • ونستطيع أن نقول ان الأدب قد شمل ثلاثة قطاعات أساسية هى قطاع المعارف الانسانية من جهة ، وقطاع الخبرات الاجتماعية من جهة ثانيـة ، وقطـاع الاحاسيس والانفعالات البشرية من جهة ثالثة •

خامسا — لقد اتسع الكثيرون بمعنى كلمة أدب ، فصـارت جميع الكتابات وجميع مناحى التراث داخلة فى نطاق الأدب • وحتى ما يكتب فى علم متخصص كالكيمياء أو الفلك أو الجيولوجيا انما يعتبر من صميم الأدب • فيقال عن أى فرع من فروع العلم أن مادته أدب • فاذا أنت كشفت فى القاموس الانجليزى أو الفرنسى عن كلمة Literature فانك ستجد معناها كل ما يكتب حول موضوع ما من الموضوعات أو فى نطاق أى علم من العلوم أيا كان • وبهذا المعنى الواسـع فان جميـع

كتابات الفلسفة والعلوم المتباينة بل وجميع الكتابات في السحر والتنجيم والخرافات أدب ٠

وعلينا أن نتخذ موقفا محددا لانفسنا بازاء هذين الاتجاهين السابقين٠ علينا اما أن نقول ان الأدب هو حرفة تتصل بالشكل دون المضمون ، واما أن نقول ان الأدب هو مضمون وصياغة في نفس الوقت ٠

اننا نميل الى القول بأن الأدب يجب أن تكون له شخصيته المستقلة عن سائر العلوم والمعارف ٠ فنحن في عصر يتسم بتحديد الألفاظ بحيث لا نطلق اسمين على الشيء الواحد ٠ فالكتاب الواحد اما أن يكون فلسفة واما أن يكون أدبا ٠ ولا يصح أن يكون فلسفة من ناحية ، وأدبا من ناحية أخرى ٠ ولقد نقول ان الأدب هو ما لايمكن وضعه تحت معرفة ما من المعارف أو تحت علم ما من العلوم ٠ انه كما قلنا محصلة الدوائر المتباينة من المعارف والعلوم والثقافات ٠ فلقد قلنا في الموضوع السابق ان الأدب لا يختص بدائرة بالذات ، بل هو صدى للدوائر المتباينة التي يهتم بها الأديب ٠ فالأديب يتفاعل مع الدوائر المتباينة ، وبعد تفاعله تنشأ لـه دائرة هي دائرة الأدب ٠ ودائرة الأدب هي دائرة بعدية وليست دائرة مسبقة كما قلنا ٠ فالأدب اذن هو حرفة ولكنه ليس حرفة يدوية ، بل هو حرفة ذهنية ناتجة ٠ فأنت كأديب عندما تحترف بحرفة الأدب ، فانك تتحكم في فنون الابانة اللغوية التي تمرست بخطوطها العريضة ، ولكنك بعد أن تمكنت منها ، فانك صرت متحكما فيها ومسيطرا عليهـا ومروضاً لعضلاتها ٠

الأدب كتصوير للخاص :

اذا كانت الفلسفة تصور ما هو عام ، فان الأدب يصـور ما هـو خاص ٠ صحيح أن الأديب الخليق بالاعتبار والاحترام يجب أن يتسـم بنظر ثاقب وبتفكير عام وشامل ، ولكن هذا لا يتناقض مع حقيقة الأدب من حيث انه تصوير للخاص وليس تصويرا للعام ٠ ولعل الأديب يشبه العالم في معمله من حيث تناوله للمفردات الجزئية لكي يخرج منها بقانون عام ٠ ولكنه وان تذرع بالمنهج الاستقرائي فانه لا يتذرع بأي حال من الأحوال بالمنهج القياسي ٠ فهو يستمر في تناول الجزئيات والخصوصيات لكي يستقرئها ويستنطقها ويخرج من نظراته الجزئية الى قواعد شاملة وخلاصات عامة ٠ ولكنه لا يضع في اعتباره قوانين عامة ويخضع الحالات الجزئية أو الخاصة لها ٠ فهو يتناول بالوصف مثلا احدى القرى أو

يتناول بالتحليل خصائص احدى الشخصيات الفريدة • ولكنه برغم معرفته أو برغم توصله نتيجة لتناوله لتلك القرية أو لتلك الشخصية الى نتائج عامة تتصل بالقرى الأخرى أو بالشخصيات الأخرى ، فان أهم ما يهمه ليس العناصر أو المقومات المشتركة بين القرى أو بين الشخصيات المتباينة ، بل ان أهم ما يهمه هو تلك الفرائد أو تلك الاستثناءات أو تلك الخصائص غير المتكررة التي لا تشترك فيها القرية التي يتناولها أو الشخصية التي يصفها مع غيرهما من قرى أو من شخصيات •

ولكأن الأديب يبدأ دائما بالجزئيات ، ولكنه بعد تلك البداية يتشعب في عمله الى شعبتين أو يسير في طريقين • الطريق الأول – هو التعميمات التي ينتهي اليها من المقارنات التي يعقدها بين المتشابهات أو بين المتباينات • فهو يصل الى خلاصات حيث يصنف الأشياء أو الأشخاص أو الأحداث أو الفئات في ضوء المقارنات التي يعقدها ، في ضوء الدراسات التي يجريها ، بل وفي ضوء ما يقوم بتأمله من إفكار وعواطف وانفعالات • اما الطريق الثاني – فهو ابراز الاستثناءات أو الشواذ من الأشياء والأشخاص والعلاقات • فهنا يكون على الأديب أن يبرز حقيقة هامة مؤداها أن كل كائن من الكائنات التي تشترك بعضها مع بعض في خصائص مشتركة ، انما هو في نفس الوقت كائن فريد ، أو هو عالم مستقل ومتمايز من العوالم الأخرى التي تشابهه • فكل طفل – وان كان يشترك مع باقي الأطفال الواقعين في اطار سنه في مجموعة من الخصائص الجسمية والوجدانية والعقلية المشتركة – فانه في نفس الوقت يشكل كينونة مستقلة وفريدة بحيث نستطيع أن ننظر اليه في حد ذاته وباعتباره عالما له استقلاله وفردانيته • فالفردانية تهم الأديب بدرجة تفوق بالفعل الدرجة التي تحتلها الخصائص المشتركة بين الكائنات •

ولقد نقول ان الأديب هو شخص يقسم الناس والأشياء والأحداث الى فئات ، ولكنه قد يتسع بالفئة الواحدة حتى لقد تشمل النوع أو حتى الجنس (والجنس أوسع نطاقا من النوع) ، كما أنه من جهة أخرى قد يضيق نطاق فئاته التي يتناولها بحيث يجعل من كل فرد أو من كل شيء أو من كل حادثة فئة لها استقلالها التام تماما • والواقع أن الأديب يهتم بالفئات الفردية أكثر من اهتمامه بالفئات الواسعة ، أعني الفئات التي تضم كل فئة منها نوعا أو جنسا • ذلك أن الأديب يهتم بالخاص أكثر من اهتمامه بالعام •

على أن الأديب لا يقتصر على تقديم صورة تطابقية مع الجزئية أو مع

الحالة الفريدة التى يقع عليها . انه يضطلع فى الواقع بمجموعة من العمليات الأدبية المتباينة التى تستطيع أن توجزها فيما يلى :

أولا – ان الأديب يركز على جانب معين من تلك الجوانب التى يتسم بها الفرد أو الشىء المتفرد أو الحادثة أو العلاقة المعينة . ولعل الأديب يكون فى موقفه هذا كموقف الرسام الكاريكاتورى الذى يبرز أنف أحد الأشخاص يكون أنفه كبيرا ومتضخما نسبيا ، فيرسمه بانف بارز ومنتفخ أشد الانتفاخ . فالمبالغة التى تبدو فى الرسم الكاريكاتورى – سواء بالتضخيم أو بالتصغير أو بالتقصير أو بغير ذلك من مبالغات – انما تدل على القاء كثير من الضوء على خاصية معينة فى الشخص أو فى الشىء . فالأديب يلقى بالضوء على الفرد أو الشىء أو الحادثة أو العلاقة لابراز خصيصة معينة يعلنها على الملأ ويشير اليها بنوع من التأكيد .

ثانيا – ان الأديب يكون حرا فى تقديم عمله متحررا من الترتيب الزمنى . فلقد يتناول سيرة بطل ما ابتداء من يوم وفاته أو قتله أو استشهاده ويرجع القهقرى حتى يصل الى مولده أو الى مسقط رأسه . فالتعبير الأدبى والحرية التى يستمسك بها الأديب تأبى عليه أن ينهج نهج المؤرخ الذى يتناول ابطاله أو الفترة التى يؤرخ لها حسب ترتيب الحوادث أو مراحل النمو بدءا بالطفولة وانتهاء الى الشيخوخة بالنسبة للأشخاص الذين يعرض لهم . وأكثر من هذا فان الأديب يستطيع أن يضغط بعض المراحل أو بعض الفترات فى حياة البطل أو فى حياة الأمة ، وقد يحذف ما يرغب فى حذفه من مواقف أو حوادث حسبما يريد ، ولا تثريب عليه فى ذلك . ذلك أن حرية الأديب واسعة جدا وهو لا يتقيد بالأصفاد التى تكبل بها حرية المؤرخ .

ثالثا – ان الأديب يستطيع أن يملأ الفجوات التى يستشعرها فى حياة أبطاله . انه يستطيع أن يتخيل طفولة أحد أبطاله السعيدة أو التعيسة بما يريده لها وبما يرغب فى استخدامه من أوصاف ، بل انه يستطيع أن يضيف شخصيات لم تكن موجودة أصلا ، كما يستطيع أن يجرى أحاديث يختلقها بفنه الدرامى لم يفه بها أبطاله بالفعل . وليس هذا مما يعيب الأديب ، بل انه لمما يميزه . ذلك أن الصدق الأدبى يختلف عن الصدق التاريخى . فالصدق الأدبى هو مطابقة الأديب فى تعبيره مع ما يتبدى له من أخيلة حول البطل أو الأبطال أو العدو أو الاعداء الذين يتناولهم فى قصصه او شعره .

رابعا – كثيرا ما يضفى الأديب صفات أو خصائص او اتجاهات أو

مواقف أو تصرفات يخبيء وراءها مشاعره أو اتجاهاته السياسية • خذ مثالا لذلك قصة « المعذبون في الأرض » التى قدم فيها طه حسين آراءه ومواقفه واتجاهاته السياسية ولقد يلتمس الأديب قصة تاريخية حقيقية وبها شخصيات عاشت بالفعل ، ولكنه يكسب القصة مغزى أخلاقيا أو سياسيا خاصا حسبما تمليه عليه اتجاهاته ونزعاته •

خامسا وأخيرا ـ فلقد يسقط الأديب مكبوتاته النفسية للاشعور ـ بغير قصد منه وبطريقة لاشعورية لا يقصدها ولا يدركها ـ على أبطاله • انه قد يجعل أحد ابطال قصته يقتل بريئا او يتصرف تصرفات معينة خارجة على القيم الاجتماعية أو الأخلاقية ؛ ويكون في الحقيقة هو صاحب تلك التصرفات أو المواقف ولكنه لم يكن ليستطيع أن ينفذ ما يجول بخاطره في الحياة ، فحمل أحد أبطاله في القصة مسئولية القيام بما عجز هو عن القيام به • وقد يحس الأديب بالذنب فيؤذى أحد أبطال قصته ويكون الشخص الذى يتلقى الايذاء رامزا اليه في الحقيقة • ولقد تصل الأذية التي تلحق بشخص ما في قصته الى حد قتله • ويكون القتل الحادث في القصة بمثابة انتحار مقنع من جانب المؤلف • فبدل أن ينتحر مؤلف القصة في الواقع ، فانه يقتل البطل في قصته كبديل وكفاد له • فهو يعاقب نفسه المتمثل في بطل قصته كبديل عنه بدل أن ينتحر وينهى حياته •

وعلينا أن نقرر أن تصوير الأدب للخاص ليس تصويرا استاتيكيا ، بل هو تصوير ديناميكي • فالعناصر الجزئية التى يقع عليها الأديب ويقوم بتصويرها ليست منفصلة أو ليست مبعثرة لا ترتبط بالجزئيات الأخرى ، بل انها في الواقع تتحرك وترتبط بسواها بوشائج متينة • فما يصوره الأديب بقلمه ليس مجرد لقطات متفرقة لما يقع عليه حسه ، بل ان ما يصوره عبارة عن سلسلة متصلة من الأحداث والوقائع المستمرة أبدا • فهو عندما يعرض لحادثة أو عندما يصف شخصية ، فان وصفه لا يكون منتهيا عند حد الوصف والتقرير ، بل يكون وصفه في سياق أحداث سبقت وأحداث تلت وصفه • وهذا لا ينطبق على الأدب القصصى فحسب بل ينسحب أيضا بازاء الشعر والنثر الفني وجميع فنون الأدب •

ولا شك أن نوعية الجزئيات التى يقوم الأديب بالتركيز عليها انما تشير الى فنه الأدبى • خذ مثالا لذلك شارلز ديكنز في قصصه • انه يأخذك الى وصف دقائق الموقف بحيث لا يترك جرة كانت ملقاة على الأرض أو قطة كانت منكمشة الى جانب أحد السجناء ، بل انه يصف لك الرائحة

الرطبة التى كانت تشيع فى أحد الأزقة بحيث تنتقل معه الى جو قصصه ٠ واذا قارنت ديكنز بتولستوى فانك ستجد الأخير يجرى بك جريا فى وصفه ٠ فهو لا يكاد يقف بك فى مكان واحد ٠ ولعله يسارع الى وصف أنماط من البشرية يمثل لها ببعض الشخصيات ، ويهمه أن يصف لك ما يتعلق بالشخصيات أكثر من اهتمامه بوصف الأماكن ٠ والواقع أن النقاد ومؤرخي الأدب يعمدون الى تقسيم تاريخ الأدب الى مراحل تبعا لما تمتاز به كل مرحلة من خصائص أدبية ٠ على أن الأدب يظل فى جميع العصور وبالنسبة لجميع الأدباء بمثابة تأكيد على الخاص وتصوير له ٠ وكما قلنا فان الأديب وان كان يهتم بتصنيف الناس والأشياء والأحداث الى فئات ، فانه يركز بالدرجة الأولى على الفئات الفردية لابراز الفروق الفردية الجوهرية التى يتسم بها الأفراد من الناس والأشياء والأحداث ٠

الأدب كتعبير عن واقع اجتماعى :

اننا لا نستطيع أن نتخيل انسانا بلا مجتمع ، كما أننا لا نستطيع أن نتخيل مجتمعا بلا أفراد ٠ ذلك أن الفرد والمجتمع هما بمثابة وجهى عملة واحدة كما يقول جون ديوى ٠ والواقع أن المجتمع ليس خارج الأفراد فحسب ، بل هو بالخارج والداخل معا ٠ فنحن نخالط المجتمع كواقع خارجى من جهة ٠ كما أننا نحيا بالمجتمع الذى يعيش فى داخلنا من جهة أخرى ٠ فالواحد من الناس يولد كائنا بيولوجيا ، ولكنه لا يلبث أن يستحيل الى كائن اجتماعى ، وذلك بعد أن يتكون لديه جهاز نفسى اجتماعى هو ما أطلق عليه سجموند فرويد اسم الأنا الأعلى ٠ على أن الأمر فى تفسير الأنا الأعلى يجب الا يقتصر على كونه رقيبا يحول بيننا وبين الاتيان بما يغضب المجتمع ، بل ان حقيقة ذلك الأنا الأعلى أشمل من ذلك بكثير ٠ فنحن نتحرك ونفكر ونعطف بالمجتمع وبما اكتسبناه من معايير معتملة فى أعماقنا ٠ ولعلنا لا نغالى اذا ما قلنا ان المتبقى لدينا كأفراد من ذواتنا الفردية لا يكاد يشكل سوى جانب ضئيل جدا من وجودنا ، أو قل ان الجانب الفردى المتبقى لنا فى ذواتنا الفردية لا يعدو أن يكون مقوما بيولوجيا فسيولوجيا ضئيلا ٠ أما الفكر والعاطفة والأداء ، فانها جميعا اجتماعية بمعنى الكلمة ٠

ولعلنا لا نذهب شططا اذا ما قلنا ان الأدب هو صورة معبرة تعبيرا حقيقيا عن المجتمع الذى يحيا فيه الأديب والذى تربى فى أحضانه منذ نعومة أظفاره وقد تفاعل مع مقوماته المتباينة ٠ ولا شك أن أداة التعبير

الأدبي ـ أعني اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة ـ هي أداة اجتماعية أولا وقبل كل شيء • فلولا المجتمع ننشأ فيه لما كانت لنا لغة • ولولا اللغة لما استطاع الانسان أن يبين عن أفكاره وعواطفه • وأكثر من هذا فيجب ألا ننظر الى لغة الأدب باعتبار أنها قوالب نفرغ فيها أفكارنا وعواطفنا ، بل يجب أن ننظر الى اللغة باعتبارها مركبا رمزيا تتجسد الأفكار والعواطف من خلاله • فالثنائية التي ينظر بها عادة الى اللغة الأدبية ، باعتبار أن أحد قطبيها هو الصياغة الكلامية ، بينما يكون القطب الآخر هو الفكر والعاطفة ، انما هي تصور خاطىء للغة • فاللغة مركب كالمركب الكيميائي لا نستطيع أن نميز فيه المقومات التي يتركب منها • فكما أنك لا تستطيع أن تميز في الماء أحد الغازين اللذين يتركب منهما ، فتقول ان هذا الجزء هو أوكسجين ، وان ذاك أيدروجين ، كذلك فانك لا تستطيع أن تقول في الأدب ان هذا لغة وان ذاك فكر أو عاطفة • فاذا ما استطعت أن تعزل اللغة عن الفكر والعاطفة ، في الأدب ، فاعلم اذن أن التركيب لم يكتمل وان الكلام الذي تحكم فيه بمثل هذا التمايز بين اللغة والمضمون لم يرتفع الى مستوى الأدب • ولكي يكون الكلام أدبا ، فانه يجب أن يكون مركبا لا مزيجا •

فبهذه النظرة التركيبية الى اللغة ، فاننا نستطيع أن نقرر أن اللغة ـ وهي أداة اجتماعية ـ ليست مجرد وسيلة ، بل هي أيضا غاية • والواقع أن مشكلة الغاية والوسيلة من المشكلات التي دأب الناس على تناولها • على أن الحل الصحيح لهذه المشكلة هو الحل التوفيقي بين هذين المفهومين اللذين يبدوان وكأنهما متعارضان أو حتى متضاربان • فيقال عادة ان الوسيلة أقل قيمة من الغاية ، وان الوسيلة ليست جوهرية بينما الغاية جوهرية ، وأن الوسيلة يمكن أن يستبدل بها وسيلة أو وسائل أخرى ، بينما الغاية لا تتبدل أو تتغير • ونحن عندما نقول ان اللغة وسيلة وغاية في نفس الوقت ، فاننا لا نذهب شططا ، بل نقرر الواقع • فاللغة في مستواها الأدبي وفي المواقف العملية تكون وسيلة • فاذا قلت لك « اذا سمحت ناولني هذا القلم » فان استخدامي للغة في هذه الحالة يكون استخداما تكون فيه اللغة وسيلة لغاية عملية هي حصولي على القلم • وكذا يقال عن جميع المواقف العملية التي يطلب فيها من الشخص المخاطب أن يفعل شيئا أو أن يمتنع عن فعل شيء • أما بالنسبة للغة الأدب ، فان الحال يتباين تماما • فاللغة في حال الأدب هي كيان مركب • كما قلنا لا يمكن فصل الكلام في ذلك الكيان عن

المضمون • فالكلمات التى يستخدمها الأديب تكون بمثابة كائنات حية كما يقول فكتور هيجو •

بيد أن اللغة في جميع الحـالات ـ سواء كانت وسيلة أم كانت غاية ـ فانها أداة اجتماعية اكتسبها المرء منذ نعومة أظفاره فى الوسط الاجتمـاعي الذى نشأ فيه وتشرب مقوماته وأخـذ عنه تقييماته للأمور والمواقف والأشخاص والأشياء • ولا شك أيضا أن ما نحمله بين أضلاعنا من أفكار ومشاعر انما يكون من صميم المجتمع وقبسا منه • فحتى أكثر الأفكار شذوذا ومخالفة لما يشيع بالمجتمع من أفكار مألوفة ، انما يكون فى الواقع مستقى من المجتمع بطريقة أو بأخرى • وحتى الأفكار الخاطئة انما تكون ذات صفة اجتماعية • والأمر هنا شبيه بالمسألة الحسابية التى يخطىء التلميذ فى حلها • انها بالرغم من حلها بطريقة خاطئة ، تظل على أية حال حسابا ، ولا تستحيل الى شىء آخر • كذا فان الأفكار الشاذة أو الخاطئة تظل متسمة بالسمات الاجتمـاعية ، ولا يمكن الزعم بأنها مستقاة من مصدر آخر غير المصدر الاجتماعي • فالمجتمع هو الذى نأخذ عنه الأفكار ، سواء كانت أفكارا صحيحة وجيدة ، أم كانت افكارا خاطئة ورديئة • وما يقال عن الأفكار والعواطف ، ينسحب بنفس الدرجة من الصدق والصحة بازاء العواطف المتباينة • فسواء كانت العواطف التى نحملها فى قلوبنا جديرة بالتقدير والاعزاز ، أم كانت عواطف جـديرة بالنبذ والاستبعاد ، فانها تكون فى الواقع مقومات وعناصر اجتماعيـة بالدرجة الأولى •

وليس بخاف أن الأديب عندما يعبر عن أفكاره ومشـاعره ، فانه لا يعبر عن تلك الأفكار والمشاعر فى عزلة عن الواقع الاجتماعي المحيط به • انه لا يقدم للقارىء تلك الأفكار والمشاعر مجردة ، بل يقدمها فى سياق أو أحداث أو مواقف أو علاقات اجتماعية • فالشاعر عندما يصف جمال حبيبته شاكيا من الصعاب التى تحول بينه وبين نوالها لأن ثمة عوائق اجتماعية أو اقتصادية أو ثقـافية أو دينيـة أو طبقية أو نزاعات عائلية ، فانه يكون قد عـرض لما هو اجتمـاعي يسـوق فيه مشاعره وعواطفه • والقصاص الذى يؤلف احدى القصص ، فانه يكون قد صور مجتمعا معينـا ، وقد قام بانتقاء مواقف معينـة يكثفها فى قصته أو مسرحيته • وقل نفس الشىء بالنسـبة لأى تعبير أدبى يبين عنـه أى أديب •

والواقع أن الدراسات الاجتماعية المتعلقة بحقبة تاريخيـة لمجتمع معين يتعذر الاتصـال به لبعده فى المكان أو فى الزمان ، أو فى المكان

والزمان معا ، انما تتخذ لها كمصدر اساسي للدراسة الأدب الذى ساد وانتشر • فأنت اذا تناولت كتاب توفيق الحكيم « عدالة وفن » وقد دونه الحكيم باعتباره كتابا أدبيا ، فانك تستطيع أن تدرس من خلاله الأوضاع الاجتماعيـة التى كانت سائدة بالريف المصرى فى أوائل ثلاثينيات هذا القرن • وكذا يقال عن الدراسة الاجتماعية التى يمكن أن تجرى اذا ما تناولت الأدب الجاهلى أو اذا تناولت أدب تولستوى لكى تقف على الأوضاع الاجتماعية التى كانت سائدة فى روسيا قبل الثورة الشيوعية •

ولقد نتصور الاديب وقد نظر الى المجتمع من خلال دوائر متباينة الانساع ، بينما يكون هو فى مركز تلك الدوائر جميعا • فثمة أقرب دائرة له هى دائرة المجتمع المحلى ، وثمة دائرة أوسع منها هى دائرة الوطن الذى ينتسب اليه ، وثمة دائرة ثالثة هى دائرة انتمائية أوسع نطاقا تتعلق بلغته أو بدينه ، كما يمكن أن يحدث بالنسبة لأديب مصرى يضع نصب عينيه العرب فى جميع الأقطار العربية المتباينة ، وعندما ينظر المصرى الى دائرة انتمائية دينية فيضع نصب عينيه — اذا كان مسلما — الأقطار الاسلامية جميعا ، سواء كان سكانها عربا أم فرسا أم افريقيين أم هنودا أم غير ذلك من جنسيات • ونفس الشىء قد يحدث بالنسبة لأديب مسيحى تكون دائرة انتمائه شاملة للمسيحيين فى أنحاء العالم بأسره • وقد تتسع تلك الدوائر فنجد دائرة أوسع هى دائرة القارات ، كأن ينظر الأديب المصرى الى أفريقيا كوطن كبير • وأخيرا فقد ينظر المرء الى دائرة الدوائر واوسعها هى دائرة الانسانية برمتها فيرى فى تلك الدائرة الواسعة جدا ما يشير الى أخوة تجمع البشر جميعا فى اطارها •

ومن الطبيعى أن يكون الأدب انجح وأقيم اذا تعددت فيه الدوائر • ولكن من الطبيعى أيضا أن تكون الدائرة المحلية القريبة جدا من الأديب هى أقوى الدوائر وأكثرها حظا من اهتمام الأديب • فليس بالمستساغ أن يركز الأديب أدبه على الدوائر البعيدة بينما هو يهمل الدائرة اللصيقة به • وكلما كان الأديب مهتما بالقضايا التى تهم بلده أو حتى قريته بحيث يقدم أدبه مرتبطا بتلك القضايا المباشرة ، فانه يكون قد قدم اسهاما ذا بال الى الأدب بعامة • ولكن اذا اجتمع للأديب البصر بالقضايا المحلية والقضايا الأكثر بعدا عن واقعه الاجتماعى المحلى ، فانه يكون بذلك أبعد شأوا فى التأثير ، ويكون أرسخ قدما • ولا شك أن فهم الأديب للقضايا العامة لما يساعده فى نفس الوقت على فهم القضايا الخاصة • وأكثر من هذا فان الأديب المثقف والمتفتح على آفاق متباينة من المعرفة انما يكون فى

الواقع شخصية قمنة بتقديم أدب له وزنه وقيمته ومكانته فى سجل الآداب .

الأدب والانسانيات :

قلنا ان الأدب يتحدد كمحصلة للعديد من الدوائر المتداخلة . وهذا يعنى أن الأديب يمكن أن يتباين فى ثقافته عن الأدباء الآخرين . ولقد قلنا ان الادب لا يتحدد الا بعديا ، أعنى بعد أن تتداخل أو بعد أن تتفاعل الدوائر الثقافية التى يحرزها الأديب . على ان الواقع أن كل أديب يتسم بصبغة عامة تسيطر أو تهيمن على الصبغات الأخرى التى يستمدها من النوعيات الثقافية الأخرى التى يحرزها . وبذا فاننا نستطيع أن نشير الى أدب الأديب بما يتسم به أدبه من صبغة ثقافية عامة . فلقد نقول ان أحد الأدباء ينحو بصفة أساسية الى التاريخ ، بينما ينحو أديب آخر منحى فلسفيا ، وثالث منحى وجدانيا ، بينما ينحو أديب رابع منحى علميا بيولوجيا . فلقد نزعم أن نجيب محفوظ أديب تاريخى ، وأن طه حسين أديب فلسفى ، وأن العقاد أديب دينى ، وأن سلامة موسى أديب علمى تطورى وهكذا دواليك بالنسبة لامكان وضع كل أديب فى فئة معينة من فئات الانسانيين . وحتى بالنسبة للأديب الذى يعبر عن مشاعره بصفة اساسية فانه فى العصر الحديث لابد أن يكون ملما بأحوال النفس البشرية، وبذا فان عليه أن يكون ملما بعلم النفس ، فيكون اذن أديبا سيكلوجيا .

ومعنى هذا فى الواقع أن أديب العصر الحديث يجب ان يكون أديبا انسانيا من نوع أو آخر . صحيح أن ثمة صبغات أخرى تتداخل مع الصبغة العامة التى يتسم بها أدب الأديب . ولكن هذا لا يحول دون وصفه بالصبغة العامة التى تشيع فى أدبه . فاذا قلنا مثلا ان سلامة موسى هو أديب علمى تطورى ، فان هذا لا يعنى أن أدب سلامة موسى يخلو من العناصر السيكلوجية . فالواقع أن سلامة موسى كان مهتما أيضا بعلم النفس . ولكن لا شك أن اهتمامه بعلم الحياة ، وبالتطور بصفة خاصة كان أشيع وأعم فى أدبه . واذا قال قائل ان علم الحياة ونظريات التطور بصفة خاصة التى كان يتحمس لها سلامة موسى ليست من الانسانيات فاننا نقول ان ما اهتم به سلامة موسى لم يكن الدراسة البيولوجية التطورية فى حد ذاتها ، بل كان يهتم بها من حيث علاقتها بالانسان فهو عندما تدارس التطور ، انما كان يهتم بالدرجة الأولى بما للنظريات التطورية من أثر فى تفسير الانسان . فسلامة موسى كان اذن مهتما بالانسانيات ، أو قل ان ما اهتم به سلامة موسى من نظرية التطور كان

فى الواقع الجانب الانسانى من تلك النظريات ، شأنه فى ذلك شأن جوليان هكسلى ومن ضرب فى اثره من التطوريين الذين تناولوا ما لتلك النظريات التطورية من آثار فى تفسير الانسان وتقييمه •

واذا ما قلنا ان طه حسين كان أديبا فلسفيا ، فان هـذا لا ينفى عنه اهتمامه بالدين كما يبدو فى كتابه الشهير « على هامش السيرة » • ولكن الواقع أن تأثر طه حسين بالفلسفة كان بعيد المدى لدرجة أن كتاباته حتى فى كتابه المذكور كانت مشبعة بالفكر الفلسفى وبالمنهج الفلسفى فى التفكير والابانة • ولعلك تلاحظ أن طه حسين فى كتاباته المتباينة حتى عندما يعرض لمسائل التعليم كما هو الحال فى كتابه « مستقبل الثقـافة فى مصر » كان مشبعا بالفلسفة • فالصبغة العامة التى تسيطر على جميع الصبغات الأخرى عند طه حسين هى الصبغة الفلسفية •

ولنا أن نقول ان العقاد كان مشـبعا بالفـكر الدينى فى أدبه فالعبقريات التى اشتهر بها بالدرجة الأولى تؤكد سيادة الصبغة الدينية التى شاعت فى كتاباته • ولكن هذا لا يعنى عدم وجود صبغات أخـرى سارت جنبا لجنب مع الصبغة الدينية لدى العقاد • ولكن مما لا شك فيه أن الصبغات الأخرى التى اتسمت بها كتابات العقاد والتى سارت جنبا لجنب مع الصبغة الدينية لديه كانت أضعف من هذه الصبغة الأخيرة ، وبذا نستطيع القول بأن الصبغة العامة لدى العقاد هى الصبغة الدينية •

وكذا يقال عن أدب نجيب محفـوظ من حيث اصطباغه بصفة عامة بالصبغة التاريخية على الرغم من أن ثقافة نجيب محفوظ الأصلية هى الثقافة الفلسفية • ذلك أنه خريج قسم الفلسفة بكلية الآداب • بيد أن الصبغة الأساسية لدى نجيب محفوظ ــ كما يبدو فى قصصه ــ هى الصبغة التاريخية وليس الصبغة الفلسفية • بيد أن هـذا لا يعنى أن الصبغة التاريخية هى وحدها التى توجد فى كتابات نجيب محفوظ ، بل الواقع ان ثمة صبغات كثيرة متباينة تصطبغ بها قصص نجيب محفوظ • ولكن لا شك أن الصبغة التاريخية هى التى تسود لديه كما هو باد فى « بين القصرين وقصر الشوق والسكرية » •

ومن المتوقع بالطبع أن يعترض علينا الكثيرون ممن يطالعون هـذا الكلام ، فلقد يغضب البعض من وصفنا لأدب طه حسين بأنه أدب فلسفى، ولوصفنا أدب العقاد بأنه أدب دينى ، ولوصفنا أدب نجيب محفوظ بأنه أدب تاريخى ، ولوصفنا أدب سلامة موسى بأنه أدب علمى • ولـكن مهما غضب الغاضبون ، ومهما اختلف معنا النقاد حول الصبغة العامة لهـذا

أو ذاك من الأدباء ، فان الذى سوف لا يغاضبنا فيه مغضب أو يلحف به علينا ملحف هو أن لكل أديب من الأدباء صبغة عامة تفوق باقى الصبغات التى يصطبغ بها أدبه . فما نزعمه هو أن أدب الأديب - وان اصطبغ بعدة صبغات متباينة - فان ثمة صبغة واحدة تنتصر على باقى الصبغات لديه وتسود عليها . وبذا فاننا نستطيع أن ننعت أدب الأديب - أيا كان - بتلك الصبغة التى تسود أدبه .

وبذا تتضح العلاقة الوثيقة بين الأدب وبين الانسانيات . وحتى بالنسبة لأكثر الناس بعدا عن التأثر بالانسانيات ، فلا أقل من أن يكونوا متأثرين بعلم النفس . وحتى عندما يقوم الأديب بوصف خلجات نفسه أو عندما يعبر عن المراحل النفسية الابداعية التى يمر بها - سواء بطريقة شعورية أم بطريقة لاشعورية - فمما لاشك فيه أن مثل ذلك الأديب يكون فى حالة من الممارسة السيكلوجية . فعندما قام الدكتور مصطفى سويف بعمل استخبارات للشعراء ، وقد طلب من كل أديب منهم أن يصف حالاته النفسية التى مر بها أو التى عاناها ، فان عمل الدكتور سويف كان عملا علميا ، كما كان وصف كل أديب لحالته وللمراحل التى مر بها فى أثناء الابداع الأدبى ، انما كان عملا سيكلوجيا أيضا حتى وان كان بعض من طلب منهم وصف حالاته لم يكونوا على دراية بأنهم يضطلعون بعمل علمى سيكلوجى .

ومعنى هذا فى الواقع ان الأديب فى العصر الحديث لا يستطيع ان يتخلص من تأثير الانسانيات فى أدبه . وعلى الطرف الآخر ، وفى مقابل هذا ، فاننا نستطيع أيضا أن نزعم أن الانسانيات قد تأثرت الى حد بعيد جدا بالأدب . فلسنا نجد اليوم شخصا يتعرض لعلم ما من العلوم الانسانية الا ويكون بطانة أو خلفية أدبية . ولا شك أن المبرزين لدينا فى المجالات الانسانية المتباينة كانوا قد تمكنوا أيضا من الأدب . نذكر من هؤلاء محمد عوض والدكتور الصياد فى مجال قد يظن - أنه يبعد بعدا كبيرا عن الأدب ، وهو علم الجغرافيا . فنحن نعلم أن محمد عوض كان ذواقة للادب ، وأن الدكتور الصياد يشتغل بالشعر أيضا . ونحن نعلم أيضا أن الدكتور شفيق غربال كان متذوقا أيضا للادب فكان عالما فى التاريخ وكان يسوق علمه فى أسلوب أدبى يأخذ بألباب تلاميذه ودارسى علمه . وقل نفس الشىء بازاء المجال الفلسفى . فنحن نعلم - أن يوسف كرم وعثمان أمين وأبو ريده وعبد الرحمن بدوى فى الفلسفة هم جميعا متذوقون للأدب . وقل نفس الشىء بالنسبة للأساتذة فى علم النفس من أمثال الدكتور يوسف مراد ومصطفى سويف وغيرهما .

وباختصار فان الانسانيات بدورها قد تأثرت بالأدب كما تأثر الأدب بالانسانيات • فالتأثير متبادل بين الأدب والانسانيات • ولعلنا لا ننسى تأثير المجلات الأدبية والجرائد اليومية بما تنشره من مقالات أدبية وعلمية في احداث التفاعل التبادلي بين الأدب والانسانيات • فالأديب المثقف بثقافة معينة يستقبل في رحاب رصيده اللغوي المفردات والمصطلحات الخاصة بتلك الثقافة • فالأديب الذي اطلع على كتب الفلسفة يستخدم المصطلحات الفلسفية فيما يسوقه من أدب • وكذا الحال بالنسبة للأديب الطبيب أو الأديب الذي يصطبغ أدبه بالعلوم الفيزيائية • وفي المقابل فان عالم الكيمياء الذي له رصيد أدبي نجده في سوقه لعلمه يسوقه في تأثر بالأدب • على أن من الواجب على العالم ألا يجعل من تأثره بالأدب مدعاة للفضفضة واهمال المضمون العلمي أو علهلة الحقائق العلمية بسبب الزلاقة والانسياب في التعبير والابانة • فاذا حدث هذا فان العالم يستحيل الى أديب ، ولا يعتبر ما يكتبه علما بل أدبا •

وهكذا نجد أن هناك فضلا للانسانيات على الأدب ، كما أن هناك فضلا للأدب على الانسانيات • ولنا أن نقول ان علماء اليوم — سواء في الانسانيات أم في العلوم الوضعية — يميلون الى ادخال عنصر التشويق فيما يدونون من كتب أو فيما يدبجونه من مقالات • ولعل أعظم تأثر العلوم المتباينة بالأدب يتبدى في المنهج التكاملي الذي يتبعه كثير من العلماء اليوم • فكل عالم يرغب اليوم في اقامة علاقات ووشائج متينة بين علمه الذي يهتم به وبين سائر العلوم والخبرات الانسانية • وواضح أن مثل هذا المنهج التكاملي قد نبع أساسا من المنهج الذي يتبعه الأدباء فيما يكتبونه أو فيما يقولونه وينتجونه من أدب •

سيكلوجية الفنان

التذوق الجمالي :

من الأفكار الشائعة بين الناس فكرة احساس الفنان بالجمال دون القبح • فأغلب الناس يعتقدون أن الفنان يركز ذهنه وجل همه على مافي الأشياء من انسجام وجمال ، وانه بطبعه يعزف عن القبح والشذوذ عن السوية • والواقع أن هذه الفكرة ساذجة ولا تنم على حقيقة ما يدور بخلد الفنان وما يتخذه من مواقف سواء في تذوقه الفني أم في نتاجاته الفنية صحيح أننا في تربيتنا للذوق الفني لدى الأطفال نعمد الى تبصيرهم بمواطن الجمال في الأشياء حتى يتذوقوها ويقلدوها • بيد أن التربية شيء ، والنضج الفني لدى الفنانين الأصلاء شيء آخر • فبعد أن يتم النضج للطفل وقد كبر ونما في أحضان الفن ، فانه ينتقل من نطاق الملذ لوجدانه الى نطاق تصوير الواقع بصدق بما يشتمل عليه من خير وشر ، وبما يتضمنه من جمال وقبح • ذلك أن مهمة الفنان لا تختلف عن مهمة العالم كثيرا • فكما أن العالم يهفو الى الوقوف على كنه الأشياء كما هي في الواقع ، كذلك فان الفنان يهفو الى تصوير الواقع بغير أن يسقط منه شيئا •

بيد أن هذا الكلام يجب ألا يؤخذ على علاته ، أو يجب ألا يعمم فيما يأخذ به الفنان نفسه • ذلك أن هناك جانبين يجب أن يؤخذا في الاعتبار لدى تناول عمل أي فنان• فهناك أولا الجانب المتعلق بالأطر العامة أو بفنيات الأداء الفني • وهناك ثانيا المضمون الفني أو الموضوع الذي يتناوله الفنان

يبين عنه ويجسده تجسيدا فنيا . فبالنسبة للجانب الأول المتعلق بالاطر الفنية العامة ووسائل التعبير الفنى ، فانها يجب أن تكون متسمة بالجمال ، وألا يتخللها شيء من القبح أو الاعوجاج . فثمة فى الواقع مجموعة من الأطر الجمالية العامة التى تتسم بالجمال فى حد ذاته والتى تتمشى مع الفطرة السوية . ولعلنا تقرر دون شطط أن تلك الأطر تمثل للوجود السوى غير المتحرف . فمن حيث الأشكال فاننا نجد أن هناك أشكالا جميلة أشار اليها جورج سانتايانا فى كتابه «الاحساس بالجمال» . فالانسان السوى لا يختلف مع غيره من الأسوياء بازاء الأشكال الجميلة ولا بازاء الأطر الشكلية المريحة للمشاهد . وكذا الحال بالنسبة للاطر العامة الجمالية المتعلقة بالنغمات . فثمة نغمات أولية جميلة لا تخالف الأذن البشرية عنها مهما تباين الجنس أو مهما تباينت البيئة أو المستوى الحضارى . وكذا الحال بالنسبة للاطر العامة المتعلقة بالألوان . فثمة الوان عامة مريحة للعين البشرية ، بل نجسر ونقول أيضا انها تريح أيضا عين الحيوان أو عين الحشرة . وثمة أيضا أطر عامة جمالية تتعلق بالحركة . فثمة حركات انسيابية يحكم لها بالجمال سواء صدرت عن انسان أو عن حيوان أو عن طائر أو عن حشرة أو حتى عن زهرة .

ولعلنا نقول ان الفنان ـ أى فنان فى أى مجال فنى ـ يجب أن يلتزم بتلك الأطر الجمالية أو فنيات التعبير الفنى . ذلك أن مخالفة تلك الأطر الجمالية العامة والخروج على مقولاتها ومقرراتها يخرج بالفن عن قيمته ويسلبه جوهره ويهدم الأسس الفنية التى يقوم عليها الفن من جذوره . ولكن هذا لا ينسحب على المضمون الفنى أو على الموضوع الذى يتناوله الفنان بالمعالجة . فالفنان ـ فيما يتعلق بهذا الجانب ـ يكون حرا حرية تامة . انه يستطيع أن يقع على أى موضوع يختاره حتى ولو كان ذلك الموضوع مما يتعارف الناس عليه بأنه قبيح وخلو من الجمال . خذ مثالا لذلك تخير فان جوخ لرجل المنجم الذى امتلأ وجهه بالتجاعيد واتسخت ملابسه من أثر احتكاكه بالفحم . ان فان جوخ ـ وان كان قد اختار هذا الرجل القبيح الخلقة لكى يرسمه ـ فانه لم يخالف عن الأطر الجمالية العامة ، أو قل انه لم يخالف عن فنيات التعبير الفنى العامة التى لولا الالتزام بها ، ما كان تصويره لذلك الرجل قد اعتبر من الفن فى شيء .

فسواء وقع الفنان على امرأة جميلة يرسمها أو على عجوز شمطاء ، وسواء وقع على هرة يانعة أو على برغوث (كما فعل وليم بليك) ، فان رسمه يعتبر عملا فنيا طالما هو التزم بالأطر الفنية الجمالية العامة التى

ترتبط بالطبيعة السوية • ولذا فان النقد الفني لا ينصب على المضمون الذي يختاره الفنان لتصويره بل ينصب على مدى قدرة الفنـــان عـلى الالتزام بالأطر الفنية الجمالية العامة التي تعتبر بمثابة الجمع والطرح والضرب والقسمة في مجال الحساب والرياضيات بعامة •

ولنا أن نقول ان المقومات أو العناصر الأولى أو الوسائل الأدائية للتعبير الفني يجب أن تكون جميلة في حد ذاتها ، بل ويجب أن يكـون هناك اتفاق شبه علمي على أنها جميلة • فالفرق بين الفنان وغير الفنان في هذا الجانب العام كالفرق بين المتعلم وبين الأمي • فكمـا ان الأمي لا يتمتع بالبصر المعرفي المتعلق بوســائل الاتصــال الاساسية ـ أعني القراءة والكتابة والحساب ـ كذا فان غير الفنان يكون أميا فيما يتعلق بتلك الأطر الجمالية العامة • وكما ان الرياضيين في المستويات العليـا يمكن أن يتباينوا ويختلفوا ويخطىء بعضهم بعضا فيما يذهب اليه كل واحد منهم من نظريات رياضية ، كذا فان الفنانين يمكن أن يتباينوا وأن يختلفوا فيما يتخذونه من اتجاهات فنية • ولكن سواء بالنسبة لعلمـاء الرياضة أم بالنسبة للفنانين ، فان الأطر العامة والمبادىء الأســاسية لا يدور حولها أي خلاف ، وذلك لأنها عامة من جهة ، ولأنها مسلمات يتفق عليها جميع العاملين في الميدان من جهة أخرى •

والواقع أنه اذا كان الاختلاف بين علماء الرياضة ضيق النطاق لأنهم يبرهنون على صحة ما يرتأونه من نظريات رياضية ، فاننا من جهة أخرى نجد أن التباين والاختلاف بين الفنانين متسع النطاق الى حـــد بعيد • ذلك أنه كلما بعد الفنان عن الأطر الجمالية العــامة واندرج في نطاق المركبات ، فان التذوق الشخصي والتباين في مدى الفروق الفردية يتجلى أكثر فأكثر • ولعلنـــا نشــبه الفنــــانين بالمهندسين المعماريين • فعلى الرغم من أن جميع الأبنية تقوم على أسس أو مبادىء هندسية عامة لا اختــلاف عليها ويحكمها مبدأ الخطأ والصــواب ، فان كل مهنـــدس معماري له ذوقه واتجاهاته وفلسفته في التصميم وطريقة التشييد • وكما ان المهنـدس الهندي يختلف عن المهندس المصري ، وكما ان هندسة المعمار الريفي تتباين عن هندسة المعمار الحضري ، كذا فان الفنان يختلف من حيث تذوقه الفني ومن حيث ما يذهب اليه من مكان لآخر ، ومن بيئة لأخرى ، بل ومن زمان لزمان •

ويخطىء من يعتقد أن الفنان يلتزم التزاما حرفيا بتقليد الوجـود الذي ينقله • فالواقع أن الفنان ــ وان كان يلتزم بالأساسيات وبالأطر الجمالية العامة والاساسية ، فانه لا يلتزم بأي حال بنقل أو بتصـوير الوجود كما يقع عليه حسه • فالفنـان ليس ناقلا ، بل هـو خالق •

والخلق الذى يستحدثه الفنان هو قوام جديد يعتمل فى دخيلته ، ثم يأخذ فى التعبير عنه من جديد • فالعالم من حول الفنان بمثابة الخامة التى يصنعها الفنان فى دخيلته ، وبعد الانتهاء من عملية التصنيع فانه يقدم البضاعة المصنعة الى الزبائن فى الواقع الاجتماعى الخارجى • والبضاعة المصنعة تختلف اختلافا بعيد المدى عن الخامات التى صنعت منها • من هنا فاننا لا نقول ان الفنان يلتقط صور العالم الخارجى ثم يقدمها كما هى الى الناس ، بل نقول ان الفنان ينشىء صورا فنية فى ذهنه تستمد مقوماتها من الواقع ولكن التركيب ذاته هو ما يعبر عن ابداعية الفنان وعن قدرته على الخلق الفنى الجديد •

وعلينا أن نضع فى اعتبارنا أن التذوق الجمالى عند الفنان ليس مجرد استحسان لما يقع عليه حسه من صور أو أشكال أو ألوان أو نغمات أو حركات • فالفنان ليس مجرد مستحسن وملتذ ، بل هو أكثر من هذا متقبل ومنفعل وهاضم ومحيل ما يهضمه الى عصارة من لحم كيانه الوجدانى • فما يتذوقه الفنان لا يظل كما هو ، بل يستحيل الى نسيج القوام الفنى للفنان • وحتى عندما يحاول الفنان التعبير عما استحدث لديه من عصارة فنية مهضومة جديدة ، فانه يجد نفسه عاجزا عن الابانة الكاملة • فهو يجتزىء بجانب يبين عنه دون أكثر الجوانب المتواجدة فى قوامه الفنى • من هنا فانك تجد أن معظم الفنانين غير راضين عما أنتجوه من فن • ذلك انهم يستشعرون القصور فى وسائل الابانة الفنية • فما يظل بدخائلهم يكون أكثر كما ، وأجود كيفا بكثير عما يفصحون فنيا عنه • ناهيك عن أن عملية الهضم الخبرى الفنى تستمر بلا توقف عند الفنان بحيث يتباعد الشوط أكثر فأكثر بين ما سبق للفنان ان أفصح عنه بفنه ، وبين ما يستحدث ويستجد فى أعماق الفنان من نتاجات فنية غير معبر عنها تظل محتدمة فى صدره • فالفنان لا يجد فى قلبه ما ينم على الرضى عما أنتجه وقدمه الى الناس • انه يحس بأنه قد فشل فى الابانة الفنية • ذلك أن وسائل التعبير الفنى مهما كانت جيدة ومتقدمة ، فانها تقف عاجزة عن الافصاح عن المكنون فى صدر الفنان ولكن ما يعزى الفنان عن فشله ، ذلك الأمل الذى يساوره فى أنه قد يستطيع فى الأعمال التالية أن يقدم ما هو أفضل وما هو أصدق وما هو أكثر شفاء لتعطشه وتشوقه نحو الابانة الفنية السديدة •

التخزين الخبرى :

يتمتع الفنان بالقدرة على تخزين الصور الذهنية المتعلقة بالفن الذى يهواه ويمارسه • فالمصور (الرسام) يختزن صورا مرئية متباينة وكثيرة

فى ذهنه ، وكذا يفعل الموسيقار بازاء الصور الذهنية المسموعة ، وعلى نفس النحو يختزن النحات صورا ذهنية ملموسة فى ذهنه • ومعنى هذا فى الواقع أن الفنان يتمتع بقدرة استقبالية عظيمة ، حيث تستطيع حواسه المرهفة استقبال ما تصادفه من محسوسات ، ثم ما يفتأ مخ الفنان أن يحيل تلك المحسوسات الى مدركات ذهنية على هيئة صور تتلاحق وتختزن فى الكيان الداخلى لديه •

بيد أن الصور الذهنية المختزنة لا تظل على حالها • ثمة مجموعة من العمليات الذهنية الديناميكية تخضع لها تلك الصور الذهنية الحسية التى يستقبلها الفنان فى ذهنه • ولعلنا نلخص هذه العمليات الذهنية فيما يلى :

أولا — هناك معركة تنشب فيما بين الصور الذهنية التى يستقبلها الفنان • وينتج عن تلك المعركة ابادة أو قتل بعض الصور الذهنية ، بينما تنتصر عليها صور ذهنية أخرى وتسود على الموقف • ولقد نصف هذه المعركة بأنها ليست معركة يسقط فيها القتلى فحسب ، بل هى معركة التهامية ، ذلك أن بعض الصور تلتهم صورا أخرى وتستوعبها فى احشائها • فالصور الضعيفة تقتل وتلتهم ، بينما تظل الصور القوية حية ، بل انها تزداد قوة وحيوية وقد اغتذت على جثث الصور الذهنية الضعيفة •

ثانيا — على الرغم من أن الصور القوية تلتهم الصور الضعيفة فى ذهن الفنان ، فان الصور المتناقضة التى التهمت غيرها ، وتلك التى تم التهامها تظل معتملة فى أوصال ذهن الفنان • فالصراع الذهنى يظل قائما فى دخيلة الفنان • فنحن لا نستطيع أن نتخيل ذهن الفنان وقد ساده الهدوء ورانت عليه السكينة بعد أن التهمت مجموعة من الصور الذهنية صورا ذهنية أخرى • ذلك أن ذهن الفنان يظل مشحونا بالتوتر ، بل ان المعركة تظل قائمة فيه حتى بعد التهام الصور المبادة • ذلك أن المقومات المتناقضة تظل معتملة فى ذهن الفنان بغير توقف • فالتناقض والتوتر والحرب المشتعل أوارها بين الصور الذهنية هى المناخ السائد فى ذهن الفنان • ولعلنا نقول ان ابداع الفنان لايتأتى الا عن ذلك المناخ المشحون بالتوتر والنزاع المسلح بين صوره الذهنية التى سبق له أن تلقاها من الخارج •

ثالثا — بينما يوجد تطاحن وتقاتل فيما بين الصور الذهنية المتناقضة ، فاننا نجد من الجهة الأخرى أن ثمة انسجاما وتآلفا وتوافقا

بين الصور المتجانسة • ويتأتى عن جو المودة والمحبة والوفاق بين بعض الصور الذهنية بعضها وبعض ما نسميه بالتلاقح الخبرى ، حيث تتزاوج الصور المنسجمة بعضها مع بعض ، وينتج عن ذلك التزاوج أنسـال جديدة تكون حية وقوية فى ذهن الفنان • وهكذا نجد أن ثمة أجيالا ذهنية جديدة تتوالد فى ذهن الفنان •

رابعا : لا تظل الصور الذهنية التى يستقبلها الفنان فى حالة صحية جيدة ، كما أنها لا تظل حية طوال حياة الفنان ، بل انها تتعرض للصحة كما تتعرض للمرض ، وبعضها يعمر ، وبعضها الآخر يموت فى شبابه ، وبعضها يموت بعد الكهولة فلا يقيض لها الوصول الى سن الشيخوخة • ولقد تصاب بعض الصور الذهنية بالمرض والضعف ولكنها ما تفتأ أن تعود الى سابق عهدها من الصحة والعافية •

خامسا ــ ان الفنان فى تعبيره عن الصور الذهنيـة المختزنة فى دخيلته والتى تولدت بعد ذلك نتيجة تزاوج بعض الصور بعضها مع بعض لا يعبر عن ذات الصور بل يقدم صورا لها • فما ينتجه الفنان من أعمال فنية ، انما يكون صورا للصور الذهنية ولا يكون ذات الصور الذهنية • وبتعبير آخر لا توجد مطابقة بين ما يوجد من صور ذهنية فى عقل الفنان وبين ما يتجسد فى أعماله الفنية • ولكان ما ينتجه الفنان لا يعدو أن يكون ظلا للأصل وليس الأصل نفسه • ومن هنا ينشأ عدم رضا الفنان عن أعماله وذلك لأنه يحس بالبون الشاسع فيما بين الأصول المتمثلة فى الصور الذهنية النابضة بالحياة فى ذهنه ، وبين النتاجات غير المطابقة وغير النابضة بالحياة التى يقدمها • والأمر هنا شبيه بالحلم يعيشه النائم ويحس بقوته وتماسكه وحيويته ، وبين ما يقصه على من حوله بعد أن يستيقظ من نومه • انه مهما افتن فى سرد حلمه ، فانه لا يستطيع أن يقدم لحم حلمه الى المنصتين له ، بل هو يقدم ظلا باهتا لما شاهده فى منامه • فما ينتجه الفنان مهما كان نابضا بالحياة ، فان ما يتمتع به من حيوية لا يمكن أن يقاس الى حيوية صوره الذهنية بدخيلته •

والواقع أن التخزين الخبرى عند الفنان يبدأ منذ نعومة أظفاره • ولعلنا لا نخطىء اذا قلنا ان الصور الذهنية التى يتلقاها الفنان فى طفولته تكون أكثر حيوية من تلك الصور الذهنية التى يتلقاها فى مراحل عمره التالية • وبتعبير أدق نقول ان الصور الذهنية التى يتلقاها الفنان تكون أقوى وأكثر حيوية كلما كانت بعيدة وقريبة من فترة الطفولة • ولعلنا نحدد الفترة فيما بين الثالثة والعاشرة كأحسن فترة من فترات العمر التى

يتلقى الفنان خلالها الصور الذهنية القوية • ذلك أن الخيال في هذه الفترة من العمر يتسم بالقوة والحيوية والنصوع • ناهيك عن أن الحواس خلال تلك الفترة من العمر تكون على أشدها من القوة ومن القدرة على التقبل • وناهيك عن أن المخ نفسه يكون نشيطا وقويا ومحتدما نشاطا وحيوية • والواقع أن المخ وان كان ينمو أكثر فأكثر حتى حوالى السابعة عشرة ، فانه من ناحية القوة والحيوية فان ذروة قوة المخ تكون ـ افتراضا وليس علما ـ فيما بين الثالثة والعاشرة • فنحن نعتقد أن أعضاء الجسم المتباينة تكون على أشدها من القوة منذ الميلاد ، ولكنها تأخذ في الضعف بعد العاشرة ضعفا نسبيا • فالزعم الذى نقدمه هنا هو زعم مبنى على أساس ما نشاهده في العينين مثلا • فالعينان تكونان في أحسن حال لهما في الفترة العمرية الواقعة فيما بين الثالثة والعاشرة • وبعد العاشرة يبدأ الضعف يصيب قوة الابصار بنسب لا تكاد تكون ملحوظة في الأعمار القريبة من العاشرة والتى تتلوها مباشرة • ولكن كلما كانت الفترة الزمنية أبعد من هذه النقطة ـ أعنى سن العاشرة ـ فان شدة الضعف البصرى تتزايد فالضعف البصرى الذى يصيب شخصا فيما بين الأربعين والخمسين يكون أشد من الضعف الذى يكون قد أصاب نفس ذلك الشخص فيما بين العشرين والثلاثين • وقس على هذا قوة المخ • فمخ الشخص فيما بين الثالثة والعاشرة يكون أقوى من مخ نفس ذلك الشخص في مراحل عمره التالية •

ونعود الى التنبيه بأن ما نقدمه هنا لا يعدو أن يكون زعما أو افتراضا نتيجة ما نلاحظه • ولكن ما نؤكده متثبتين هو أن الصور الذهنية التى حصلنا عليها خلال طفولتنا تتسم بالقوة والنصوع لدرجة أننا في الشيخوخة نتذكر أخيلتنا وصورنا الذهنية التى اكتسبناها في طفولتنا ، بينما قد ننسى تلك الأخيلة والصور الذهنية التى اكتسبناها في المراحل العمرية التالية • وأكثر من هذا فاننا نقول ان الصور الذهنية التى اكتسبناها خلال المراهقة أقوى من تلك الصور الذهنية التى اكتسبناها في الشباب ، وقل نفس الشيء اذا ما قارنت الصور الذهنية التى اكتسبناها في الشباب بتلك الصور الذهنية التى اكتسبناها في الكهولة • انك تجد أن الصور الذهنية التى اكتسبناها في الشباب أقوى من تلك التى اكتسبناها في الكهولة ونفس الشيء يقال عن الصور الذهنية التى اكتسبناها في الكهولة• انها أقوى من تلك الصور الذهنية التى نكتسبها في الشيخوخة •

ومما يجعل الصور الذهنية التى يختزنها الفنان قوية ومتمتعة بالحيوية استنهاضه لها وبعثه اياها من مرقدها • فكلما عمد الفنان الى

تأمل صوره الذهنية وتقديم تمثيل لها بالخارج فى هيئة نتاجات فنية ، فان تلك الصور تكتسب قوة جديدة وحيوية • ولا شك أن اهمال تلك الصور الذهنية وعدم استخدامها وعدم التمثيل لها بانتاج فنى لما يعمل على ذبولها وخفوت نشاطها واضمحلال قوتها والقضاء على حيويتها • من هنا فان الفنان لا يفتر عن تشغيل يديه باستمرار • انه اذا كان ممن يستخدمون التعبير بالتصوير ، عن طريق القلم والفرشاة والألوان، فانه لا يتوانى عن التعبير عن صوره الذهنية باستمرار • وحتى اذا هو لم يقدم انتاجه على الملأ ، وقد اعتبر تشغيل يديه نوعا من التدريب أو الاستعداد للانتاج ، فان ما يفعله انما ينشط صوره الذهنية ويدعمها بالحيوية والنشاط والفتوة • ونفس الشيء بالنسبة للموسيقار • انه يداعب الأوتار منشطا صوره الذهنية المسموعة • فالغذاء الذى تتلقاه الصور الذهنية من الخارج يتمثل فى التأمل الذى يستغرق فيه الفنان لمدد طويلة وبصفة منتظمة • فبغير التأمل فان تلك الصور الذهنية تتعرض للذبول أو حتى للموت • ناهيك عن أن الفنان عندما يستقبل صورا ذهنية قريبة الشبه من الصور الموجودة لديه فعلا أو صورا تناقضها ، فان المتشابهات والمتناقضات من الصور الذهنية تعمل على دعم وتقوية وتنشيط الصور الذهنية التى سبق أن تلقاها واختزنها بدخيلته • ومن الطبيعى انه كلما كان المخزون الخبرى لدى الفنان أغزر وأرقى نوعا ، كان انتاجه الفنى بالتالى أرقى وأقيم •

التعبير الأدائى :

الواقع أن الفنان يتكلم بيديه بينما يتكلم الأديب بلسانه وقلمه • ولعلنا نقول ان الفنان والأديب يلتقيان فى الدخائل ويتباينان فى الخوارج • فما يعتمل بداخل الفنان من أحاسيس وأفكار وصور ذهنية يكون واحدا من حيث الجنس ، ولكنه يتباين من حيث النوع ــ اذا جاز لنا أن نستعير لغة المنطق • فالصور الذهنية من جنس واحد لدى الفنان والشاعر على السواء ، ولكن لكل منهما نوعا مباينا من الصور الذهنية عن الصور الذهنية التى ترتسم فى ذهن الآخر • ولكنها بصفة عامة لا تعدو عن أن تكون صورا ذهنية تدفع بها المشاعر وتغلفها من كل جانب • بيد أن الصيغ التى تصاغ فيها صور كل من الشاعر والفنان تتباين تباينا تاما بعضها عن بعض • فالفنان يصوغ صوره الذهنية بيديه ، بينما يصوغها الأديب بلسانه وقلمه • ويتبع هذا أن الرمزية

التى يصوغ بها الأديب صوره الذهنية تزيد فى كمها عن الرمزية التى يصوغ فيها الشاعر أو الفنان صوره الذهنية ٠

وثمة تاثير متبادل بين فنيات الفنان التى يستخدمها لاخراج صوره الذهنية من مكمنها بمخيلته ، وبين تلك الصور الذهنية ٠ولعلنا لا نخطىء اذا ما قلنا ان الفنيات التى يتذرع بها الفنان تكسب صوره الذهنية جانبا كبيرا من الحيوية ، بينما نجد أيضا أن تلك الصور الذهنية التى تعتمل فى ذهن الفنان وقلبه تعمل بدورها على تنشيط واثارة تلك الفنيات لدى الفنان وتدفع بها نحو العمل والابانة الفنية ٠ لقد يقول لك المصور (الرسام) انه عندما يشاهد الألوان والفرشاة ، فان وحى الرسم يهبط عليه ٠ فكأن اللون الناتج عما يستخدمه من أصباغ بل ومنظر الفرشاة انما يعملان عمل الكباب فى اسالة لعاب الجائع مع ملاحظة أن نفس رائحة الكباب يمكن أن تدفع بالمعدة الى الاحساس بالجوع ٠ وكذا يقال عن الموسيقار الذى اعتاد أن يستخدم العود فى التلحين ٠ انه بمجرد رؤيته للعود ، فانه يجد أن الصور الذهنية الموسيقية قد نشطت فصار على أهبة الاستعداد للعمل ٠ ولعلنا نقول ان هناك ثلاثة أشياء فى موقف الفنان ٠ هناك أولا الصور الذهنية الفنية تعتمل فى دخيلة الفنان ٠ وهناك من جهة ثانية الأدوات أو وسائل الابانة التى يستعين بها الفنان فى اخراج عمله الفنى من طور الكمون الى طور التحقق والتجسد ٠ وهناك من جهة ثالثة الفنيات أو المهارات التى اكتسبها الفنان فى الأداء الفنى ٠ ولقد نزعم أن ثمة تفاعلا مستمرا فيما بين هذه الاضلاع الثلاثة فى أثناء اقبال الفنان على الابداع الفنى ٠

ويحسن بنا أن نتتبع الخطوات التى يسير فيها الفنان فى أثناء اكتسابه لعمليات التعبير الأدائى ٠ اننا نستطيع أن نلخص تلك العمليات التى يمر بها الفنان فى خمس عمليات أساسية ٠ على أنه ينبغى ألا نغفل حقيقة هامة وهى أن حياة الفنان بمثابة سلسلة متصلة الحلقات تؤدى كل حلقة فيها الى الحلقات التالية ٠ فمنذ أن يكون الفنان طفلا ، فان عوامل اكتساب فنيات التعبير الادائى تأخذ فى النشوء لديه ٠ وتظل تلك الفنيات فى التطور مع تطور حياة الفنان طوال حياته خلال مراحل نموه المتعاقبة ٠ والعمليات الخمس التى يمر بها الفنان هى :

أولا : مرحلة تحسس الواقع الخارجى ٠ فالطفل الصغير خلال مرحلة الطفولة الأولى يكون مقبلا على التعرف على العالم المحيط به مباشرة ٠ وكلما تم له اكتشاف جانب أو نوعية من ذلك الواقع الخارجى،

فإنه يبحث عن جانب آخر أو عن نوعية أخرى من الجوانب أو النوعيات التي لم يتم له اكتشافها بعد ·

ثانيا : مرحلة التحطيم والتفكيك والتجزيء وما يتبع ذلك من هدم وافساد · والواقع أن هذه المرحلة من حياة الطفل لهي على أكبر جانب من الأهمية اذا كان قد قيض له أن يصير فنانا في مستقبل حياته · ففي هذه المرحلة — وهي تتداخل مع المرحلة الأولى ، كما أنها تقع أيضا في نطاق مرحلة الطفولة المبكرة — نجد أن الطفل يحاول احالة الشيء الواحد الى مقوماته الأولى · فهو يريد أن يدرك الجانب المختفي في الشيء ·· فاذا كان أمامه صندوق ، فانه يجد نفسه مدفوعا نحو فتحه — ولو بتحطيمه — لكي يكتشف ما يوجد بداخله · ولقد يأخذ في حفر الأرض بأي شيء يقابله أو حتى بأظافره مدفوعا في ذلك بحب الكشف عن المجهول · واذا وجد أشياء متجمعة بعضها الى بعض ، فانه يجد نفسه مدفوعا الى بعثرتها · لقد يبعثر أقشطة الطاولة · واذا وجد كيسا من الأرز ، فانه يبعثره ·

ثالثا : مرحلة الربط بين السبب والمسبب · فهو قد يشعل عود الثقاب من الموقد وقد يتسبب في اشعال حريق هائل وقد كان دافعه الى الاشعال هو دافع كشفي وليس دافعا انتقاميا أو دافعا اجتماعيا ·

رابعا : مرحلة التجريب التذوقي · فالطفل لا يكتشف الجميل فجأة ، بل يكتشفه بالمقابلة بين الجميل والقبيح · ولعل الانسان يتعلم بالمتناقضات · فنحن نتعلم الصواب من الخطأ ، ونتعلم أيضا الجميل من تعلمنا للقبيح · فثمة ديالكتيك فطري يمارسه الطفل الفنان خلال مرحلة الطفولة الثانية · انه يكتسب تذوقه الجمالي عن طريق المقارنة بين ما يستحدثه من ألوان أو أشكال أو أنغام ، وبين ما يوجد بالطبيعة أو ما يوجد بالمجتمع · ففي مرحلة التجريب التذوقي يستحدث الطفل الفنان ما يمكن أن يستحدثه من أشكال أو ألوان أو أنغام · بيد أن استحداثه لتلك الصيغ لا يكون مستهديا بنموذج مسبق في ذهنه ، بل يكون بطريقة عشوائية · فالفنان الصغير يبدأ من ذات نفسه وليس من حيث الآخرين · وعلى عكس هذا نجد الطفل غير الفنان الذي يستهدي دائما بنموذج يفرض نفسه عليه ·

خامسا : مرحلة الاستقلال التذوقي · فبعد أن يكتشف الفنان الصغير في طفولته معايير جمالية يستحسنها ، وقد استقرت قواعدها أو أنماطها لديه ، فانه يأخذ في مرحلة تاليـــة تضم مراحل المراهقة

والشباب والكهولة (أو جزءا صغيرا منها) فى اكتشاف ذاته كشخصية فنانة مستقلة ذات سيادة فنية على ما تنتجه • فمركز الثقل فى تقدير الفنان ينتقل فى هذه المرحلة من الواقع الخارجى الى ذات نفسه • فهو معيار جمال ما ينتجه من فن • انه لا يعود يسترشد بما ينصح به الآخرون ، بل يأخذ فى الاستقلال والتبلور الكامل • وحتى اذا هو استرشد بما يوجهه بعض النقاد أو الأصدقاء من نقد لفنه ، فان أثر ذلك النقد لا يعدو الفرعيات والثانويات ، ولا يصل الى جذور عمله أو الى الأساسيات التذوقية التى يأخذ بها نفسه •

ومن المؤكد ان الفنان الذى لا يصل الى النضج الكامل فى هذه المرحلة الأخيرة ، انما يعتبر قزما بين الفنانين • فالفنان الجدير بهذا اللقب هو ذلك الذى تتبلور مذاقاته الفنية ، فيكون له طابع معين ينم على ما صار يستسيغه باستمرار بغير تغيير أو تقلب •

ولقد نجد تباينا واضحا فيما بين الفنانين بعضهم وبعض بازاء التعبير الأدائى • وثمة أولا فنانون يخططون تخطيطا عاما وشاملا للأساسيات فى العمل الذى يعتزمون القيام به • فالواحد منهم اذا أراد أن يرسم احدى اللوحات مثلا ، فانه يبدأ بالتخطيط الكروكى فيوزع على اللوحة أجزاء الرسم الذى ارتسم فى ذهنه • ولا يكون عليه بعد أن ينتهى من تخطيطه العام الا أن يتناول كل جزء فى اللوحة ويعمل على ملئه • فالواحد من هذه الفئة من الفنانين يتخيل عمله من حيث أساسياته قبل أن يخطط له فى الواقع الفنى •

أما الفئة الثانية من الفنانين فأنهم يبدأون من جزء ما – أيا كان ذلك الجزء – الى الكل • ولنأخذ هذه المرة مثالنا بأحد الموسيقيين الواقعين فى نطاق هذه الفئة • ان الواحد من موسيقيى هذه الفئة لا يترسم القطعة الموسيقية أو اللحن الغنائى ككل ، ولا يضع له تخطيطا ذهنيا يتضمن خطوطه العريضة ، بل انه يبدأ بجملة موسيقية أيا كانت ، ثم يأخذ فى اضافة ما يجده مناسبا لذوقه من حيث تجاور نغمة بنغمة أخرى • وهذا ما يصح أيضا بالنسبة لكثير من كتاب القصة • انهم يبدأون قصتهم من أى جزئية ، ويستمرون من حادثة أو من موقف أو من مشهد الى ما يليه وقد تفرع الفنان هنا بمبدأ تداعى المعانى • فكل صورة فنية تستدعى صورة أخرى ، وكل لقطة فى القصة تستدعى اللقطة التالية • فالعمل الفنى هنا يسير بغير اطار يحده وبغير نموذج يهتدى به •

أما الفئة الثالثة فانها الفئة التى تقع فى موقع وسط بين الفئتين السابقتين • فالواحد من هذه الفئة لا يخطط تخطيطا عاما وشاملا للمقومات الرئيسية ، ولا يستسلم فى نفس الوقت لمبدأ تداعى المعانى أو تداعى الصور الفنية • انه يمسك العصا من الوسط ، ويجمع بين التخطيط ــ ولكنه تخطيط جزئى خاص بمرحلة ــ وبين تداعى المعانى • فهو لا يرسم خطة عامة ، ولا يترسم الملامح الأساسية فى العمل ، ولكنه يترسم جانبا جزئيا فحسب مما يقبل على أدائه • وبعد أن ينتهى الفنان من احدى المراحل الجزئية ، فانه يأخذ فى البحث عن المرحلة المناسبة لها والتى يجب أن تتلوها بعد ذلك •

اعادة التصبيغ :

من أهم ما يتميز به الفنان هو عدم قناعته بما يقع عليه حسه من صيغ موجودة بالفعل بالبيئة التى يوجد بها ، فيحاول اعادة صياغتها من جديد • فالفنان يترسم صورا جديدة يمكن أن تصاغ الأشياء وفقها من جديد • فهو اذا كان مصورا (رساما) ، فانه لا يكرر نسخ الأشياء كما يراها بأم عينيه أو كما اعتاد الناس أن يشاهدوها • انه يصوغ ما تراه عيناه فى صياغة جديدة تتمشى مع مزاجه ومع صور ذهنية جديدة يجيلها فى خياله حول ما يمكن أن يكون عليه ذلك الشىء • وحتى أكثر المصورين ارتباطا بالواقع واستمساكا بأن يكون انتاجهم الفنى قريبا من الواقع ، فانهم يعيدون صياغة جوانب معينة فى ذلك الواقع • قد يكون الجانب الذى تعاد صياغته فى جزئية من الجزئيات • لقد يعيد الفنان الصياغة بازاء نظرة العينين ، أو وضع جسم الشخص الذى يصوره بريشته • ولقد تكون الصياغة متعلقة بترتيب الأشياء أو بعلاقة الأجزاء بعضها ببعض ، الى غير ذلك من وسائل اعادة الصياغة• ولعلنا نحسن صنعا اذا ما قمنا بتحديد الجوانب التى يتسنى للفنان اعادة الصياغة فيها ، وهى تتلخص فيما يلى :

أولا : اعادة صياغة الأشكال • فهنا نجد أن الفنان يعمد الى استحداث أشكال جديدة ليس لها وجود فى الواقع الفعلى الموضوعى • فالفنان يعيد التشكيل • انه يغير مثلا فى نسب الأعضاء أو فى نسب الأحجام • فهو لا يرتبط بالنسب الموجودة بالفعل فى الواقع الموضوعى المطروح أمامه • انه لا ينقل نفس النسب الموجودة الى لوحته ، بل يترسم نسبا جديدة • فهو قد يرسم الرجل القوى أو الزعيم السياسى طويلا جدا أو أعلى من مستوى الموجودين حوله • ولقد يستخدم الظلال أو الألوان فى ابراز معنى أو صفة معينة فيما يقوم برسمه •

ثانيا : التكثيف الانتقائي • فالفنان هنا لا يقنع برسم ما يقع عليه حسه الآن وهنا ، بل هو يجمع العديد من الانطباعات الحسية بعد أن يكون قد اختزنها ؛ ثم يقدمها كلها في لوحة واحدة • فالمسألة هنا تشبه الموضوع الذى يغطيه الباحث وذلك بأن يجمع له المعلومات الكثيرة ثم يحشدها في نطاق محدود هو البحث المختصر الذى يقدمه • فهو يقدم الكثير في مساحة قليلة •

ثالثا : بالنسبة للملحن ، فانه يصوغ أنغامه الجديدة عن طريق اعادة تصييغ النغمات الأساسية • ومن الطبيعى أن يكون الفنان الموسيقى قد استمع واستوعب وتأثر بالعديد من الأنغام والمقطوعات الموسيقية والغنائية ، ولكنه لا يقدمها الى المستمع مرة أخرى كما استمع اليها ، بل انه يعيد صياغتها من جديد •

رابعا : بالنسبة للنحات ، فانه يتناول قطعة الحجر ولا يقدمها الى الناس كما هى ، بل انه يقوم باعادة صياغتها • صحيح أنه يراعى فى تخيره لقطعة الحجر أن تكون ملائمة مبدئيا لما يقبل على نحته ، ولكنه بعد الانتهاء من عملية الاختيار يبدأ فى اعادة التصييغ لكى يضفى على الحجر الذى اختاره الصورة الذهنية التى ارتسمت فى ذهنه وتولدت فى خياله •

خامسا : اعادة التصييغ الانشائى • ففى هذا المجال نجد أن الفنان ــ وقد يكون مهندسا معماريا ــ يقوم باستعراض الأنماط البنائية أو التركيبية السابقة ، ثم يعمد الى اعادة التصييغ ، فيقدم بهذا أشياء جديدة وصيغا انشائية مستحدثة • فالعمائر الجديدة والسيارات والطائرات والسفن والغواصات بل وحتى الأدوات والأجهزة المنزلية تخضع جميعا لاعادة التصييغ على أيدى فنانين يشتغلون فى المجالات المتباينة • ونحن نزعم أن الاحساس بالجمال والمحاولات الدائبة لخلق الجمال فى الأشياء التى تصنع لما يجب أن يؤخذ فى الاعتبار • فالصناعة ــ أيا كانت ــ هى من جانب نتاجات ذات فائدة ، وهى من الجانب الآخر نتاجات جمالية تخضع لمبدأ اعادة التصييغ الذى نؤكده فى هذا المقام •

والواقع أن مبدأ اعادة التصييغ التى يتسم بها الفنان ، لا تنحصر فى اعادة تصييغ ما يقع تحت حسه بل انه ينصب أيضا على نتاجات الفنان نفسه • فالعمليات التى يمارسها الفنان فى اعادة التصييغ انما هى عمليات مستمرة فى التطور ، بل وفى التعقد • فبعد أن يعيد الفنان صياغة الأشياء ، فانه يمتد الى ما سبق له انتاجه فيعيد صياغته من جديد • ولقد تتباين نتاجات الفنان الواحد بالنسبة لنفس الموضوع

وقد أخذ فى اعادة صياغته العديد من المرات • وبذا فانك قد تقع لـدى الفنان الواحد على أكثر من انتاج واحد لنفس الموضوع ، ولكن بمحاولات تصييغية متباينـــة • ولقد نفسر هذا بأن الفنـــان لا يرضى عما يقوم بانتاجه ، فيعاود محاولاته لاسترضاء نفسه وذلك بأن يعيد الصياغة من جديد علّه يعثر على الصيغة التى ترضيه فى نهاية المطاف ، ولكن هيهات أن يرضى الفنان من صياغاته الفنية مهما تعددت وتنوعت •

على أن اعادة التصييغ لدى الفنان تعتمد على مجموعة من الســمات الشخصية التى نعتقد أنها تتحكم وتحدد مسار اعادة التصييغ لديه • والسمات النفسية التى نعنيها تتلخص فيما يلى :

أولا : الانطـواء والانبســـاط • ونحن عنـدما نعرض للانطـواء والانبساط ، فاننا لا نذهب مذهب العامة الذين يمتدحون الانبســـاط وينعون على الانطواء • .ذلك أنهم يعتقدون أن الإنبساط معناه القدرة على المجاراة والاختـلاط والتكيف الاجتماعى للواقع الاجتماعى بنجـــاح • أما الانطواء فى نظرهم وفهمهم فهو الانزواء والفشل فى التعامل بنجاح مع الآخـرين • والواقع أن هذا الفهـم لهذين اللفظين فى أذهان العامه انما هو فهم خاطىء وبعيد عن المقصود بهذين اللفظين • فالانبساط هو مشاهدة ذات المرء فى ضوء الواقع الخارجى • أما الانطواء فهو مشاهدة الواقع الخارجى من خلال النظارة النفسية الشخصية وبتعبير آخر فان الشخص المنبسط يحقق نفسه من خلال مواقفه الخارجيـة ومن طريق تصرفاته وكلامه • أما الانطوائى فانه يحقق ذاته لا من الخارج ، بل من الداخل • فهو يفسر العالم الخارجى على الضرب فى نفس الخط الذى يضرب فيه والذى ينهجه • والفنان الانبســـاطى هو ذلك الفنان الذى يصوغ ويعيد صياغة الأشياء مستهديا بالواقع نفسه • فهو يجعل صوره الذهنيـة تابعة (بالتاء) ونابعة (بالنـون) من الواقع المحيط به • أما الانطوائى فانه يسـتمد منابع صـــياغاته الجديدة من تلك الاخيلة أو الصور الذهنية المرتسمة فى ذهنه • وبتعبير آخر نقول ان الصياغة واعادة التصييغ لدى الانبســـاطى تجـد مركز الثقل لهـا فى الواقع الخارجى ، بينما تجد الصياغة واعادة التصييغ مركز ثقلها لدى الانطوائى فى ذات الصور الذهنية الداخلية المتمثلة فى دخيلته •

ثانيا : الاتزان المـزاجى أو التقلب المـزاجى • فبعض الفنـانين يتسمون بالاتزان الوجدانى ، بينمـا يتصف بعضهم الآخـر بالتقلب المزاجى • فبالنسبة للنوع الأول فان اعادة التصييغ لديهم لاتكون عنيفة بل تكون متزنة الى حد بعيد • أما اعادة التصـــييغ عند أفراد الفئة الثانية ، أعنى أصحاب المزاج المتقلب ، فانها تتسم بالتقلبات والتغيرات

المفاجئة والملاحقة . ولقد يكون التقلب المزاجي من عوامل التجديد المستمر لدى أصحاب المزاج المتقلب من الفنانين . أما أصحاب المزاج المستقر والمتزن . فانهم فى الأغلب لا يكثرون من اعادة التصبيغ ، فتأتى أعمالهم الفنية ذات طابع ثابت ويتم على القليل من اعادة التصبيغ .

ثانيا : شدة الرغبة فى الاكثار من الانجاز الكمى . فنحن نلاحظ أن هناك فئة من الفنانين تهتم بكمية ما يتم انجازه . انهم المكثرون وأصحاب الانتاج الغزير . وفى المقابل فاننا نجد فئة من الفنانين يؤثرون الانتاج القليل . ولقد يكون المكثر من الانتاج الفنى متقنا لما ينتجه ، كما قد يكون المقل فى انتاجه الفنى أقل مستوى من حيث الاتقان فيما ينتجه . والواقع أن هذه المسألة مزاجية بحتة . فلقد يكون الشخص غزير الانتاج ، ويكون فى غزارة الانتاج ما يسعده ويشعره بقيمته . ولكن فى المقابل فان بعض الفنانين لا يهمهم كثرة ما ينتجون ، بل ان كل انتاج فنى جديد يشعرهم بمسئولية جديدة تضاف الى مسئولياتهم السابقة عما سبق لهم أن أنتجوه . فكل انتاج فنى جديد يضيفونه الى انتاجهم القديم انما يعتبر فى نظرهم عبئا جديدا ومسئولية جديدة .

رابعا : القاء الانتاج المنتهى وراء الظهر أو الاستمرار فى تناوله وتأمله ونقده . فهناك فنانون ما يكادون ينتهون من العمل الفنى حتى يغضون عنه ولا يظلون يفكرون فيه . وفى المقابل فان هناك من الفنانين من يظلون يتأملون وينقدون ما تم لهم انجازه . ولقد تصل الوسوسة ببعض الفنانين الى حد افساد ما سبق لهم أن أنتجوه ، وذلك بادخال التعديلات أو الصيغ الجديدة بنفس العمل فيفسد . ولكن هناك فى الواقع بعض الفنانين ممن يستمرون فى تأمل أعمالهم الفنية السابقة ثم يعمدون الى اعادة التصبيغ ولكن فى أعمالهم الفنية التالية .

خامسا وأخيرا : الاسقاطية . فبعض الفنانين يسقطون ما يعتمل فى أنفسهم على أعمالهم الفنية . ولكن من الفنانين من تقل لديهم ظاهرة الاسقاط . ونحن نعلم ان وليم بليك كان يتصف بقدرة اسقاطية عالية لدرجة انه كان يشاهد بأم عينيه ما كان يريد القيام بتصويره . وكذا الحال بالنسبة لبعض الملحنين الاسقاطيين الذين يسمعون الألحان فى آذانهم وهم يلحنونها ، أو قل انهم يسمعونها اسقاطيا لا فسيولوجيا .

التفرد الابداعى :

يرغب الفنان الأصيل فى أن يكون نسيج وحده . فهو لا يرغب فى أن يكون مجرد صورة أو نسخة من غيره مهما كان ذلك الغير من العبقرية

والابداع والتفوق • فالمهم عند الفنان أن يتميز من غيره • ولكن هذا لا يصدر عن الفنان لأنه يرغب في الاغراب ، بل يصدر عنه لأنه يؤمن بأن ما لديه يتباين كثيرا أو قليلا عما لدى غيره من الفنانين • فالناس لم يخلقوا متطابقين ، بل خلقوا متباينين وقد فرقت بينهم فروق فردية بعيدة المدى • ناهيك عن الفروق الفردية التى تتأتى نتيجة التربية والمواقف البيئية والضغوط الاجتماعية التي تتباين في ضغطها بازاء مختلف الأفراد الواقعين في نفس الاطار البيئي •

والواقع أن الفنان الخليق بالتقدير هو ذلك الذى يبدأ من حيث هو لا من حيث الآخرين • انه الشخص الذى يبدأ بما عنده لا بما عند غيره • فهو لا يقول بينه وبين نفسه « ان ذلك الخط أو تلك القطعة تعجبني ، فلآخذها اذن وأضيفها أو أبدأ بها عملي • » انه لا يقول مثل هذا القول ، بل هو يبدأ من ذات نفسه ، ويستمر بذات نفسه ، وينتهي بما يعتمل في نفسه • انه لا يستعير أعمال غيره ، ولا شطائر صغيرة من تلك الأعمال التي أنجزها غيره • فهو يحب أن يكون هو بكامل أنيته متمثلا في أعماله ومنجزاته الفنية • وحتى اذا اضطر الفنان الى الضرب في خطوط رسمها له غيره — كما يفعل العازف الفنان الذى ينفذ لحنا وضعه غيره — فانه يرغب اذن في التفرد في العزف • فهنا يكون التفرد فيما يتعلق بالأداء الفني لا بالمضمون الفني • ولكن من الطبيعي أن يكون الفنان الذى يخلق المضمون والأداء جميعا متميزا ومتفردا تميزا تاما وتفردا كاملا فيأتي عمله ابداعيا صرفا •

وانا لنخال أن الفنان هو شخص قد أفعم بالثورة الدائمة • انه يتخذ من المبدأ الثورى في المجال الفني شعارا يستعين به ويتذرع بهديه في جميع حياته • انه لا يرضى عن أى عمل حتى ولو كان ذلك العمل من انتاجه هو • ولعله اذا انبهر بما ينتجه غيره من فن ، فان انبهاره لا يؤدى به الى النقل والتقليد ، بل يؤدى به الى التفاعل خبريا مع العناصر والمقومات التي أعجبته • ولسنا نغالى اذا ما قلنا ان عملية التفاعل الخبرى ذاتها تتضمن ثورية أكيدة • ذلك أن التفاعل لا يعنى الامتصاص والتقبل ، بل يعني الاصطدام والعراك • فأنت اذا ما شاهدت تفاعل الأوكسجين مع الأيدروجين لكي ينجم عن ذلك التفاعل ماء ، فانك لا تجد مسالمة بين هذين الغازين • بل تجد معاناة حقيقية — اذا جاز التعبير — يمر خلالها كل من هذين الغازين • فتفاعل الفنان مع المقومات التي ينبهر بها ، لا يعنى الانصياع والأخذ والتقبل ، بل يعني المقاومة والعنف والصراع مع تلك المقومات حتى يستحيل الفنان الى مركب أكثر تركيبا مما كان عليه الحال قبلا •

وثورية الفنان تجعل منه سيد الموقف باستمرار • فهو شخص لاينصاع ولا يخضـــع ، بل هو يسيطر بصفة دائمـــة على ما يقع تحت يديه • انه كالأسد الذى يهجم على فرائسه فيوقعها بين مخالبه وأنيابه فينهشها نهشا ، ويحيلها الى مقومات من مقوماته • بيد أنه لا يلتهمهـــا جميعا ، بل يلتهم ما يعجبه منها ويترك الباقى لمن هى أقل منه جبروتا لكى تأكل الفضلات ، التى عف عنها واشمأز منها •

من هنا فانك تجد الفنان يختار القليل من بين الكثير والكثير جدا• انه يتفحص النتاجات الفنية الكثيرة والمتباينـــة ، ولكنـــه لا يقع الا على جوانب قليلة مما يتفحصه لكى يستوعبه فى أنحائه الفنيـــة • بيد أن الاختيارات التى يضطلع بها الفنان ليست اختيارات واعية شعورية ، بل هى على العكس من ذلك اختيارات غير واعية وغير شعورية • فالفنان فى حالة التفاعل الخبرى لا يكون مدركا لما يقوم به • انه يكون فى حاله شبه ذاهلة • وبتعبير آخر فان الفنان فى أثناء تفاعله الفنى يكون فيما يشبه النوم • فهو يكون يقظان نائما ، أو نائما يقظان • وبالتـــالى فان اختياراته التى يقع عليها تتم بغير قصد منه ، أو قل انه يخضع للتفاعل الخبرى بعد أن يكون قد مر فى مرحلة من الغوص الفنى ، أو فيما أطلق عليه هربرت ريد اسم الاستغراق الفنى empathy • فليست المفاضلة التى يقوم بها الفنان مفاضلة شعورية ، بل هى مفاضلة لاشعورية • على أننـــا مع هذا نستطيع أن نميز لدى الفنان مرحلتين من التقييم الفنى يمر بهما فى أثناء تفحصه أو تصفحه للأعمال الفنية التى أنجزها غيره • أما المرحلة الأولى فهى مرحـــلة الوعى والادراك الشعورى لما يقع عليـــه حســـه • أما المرحلة الثانيـــة — وهى الأهم والأجدى — فهى المرحـــلة اللاشعورية التى يغوص الفنان خلالها الى أعماقه والتى يبدأ فيها التفاعل الفنى بين الفنان وبين بعض المقومات الفنية التى أخذت بلبه واستولت على جماع قلبه •

وحتى بالنسبة لما يأخذه الفنان أو يستمده لاشعوريا من الآخرين ، فان اعادة تقديمه الى الناس فى سياق عمله الفنى يكون مغايرا تمـــام المغايرة للصورة التى استمده عليها من الآخرين ، أو قل لما تم تفاعله مع مركبه الخبرى المعقد • فما يستمده الفنان من غيره لا يكون اقتباسا أو استشفافا ، بل يكون استيعابا واحالة من حالة معينة الى حالة أخرى مغايرة تماما • فكما أنك لا تعثر على نوعيات الطعام التى أكلتها فى مقومات جسمك أو فى دمك ، كذا فانك لا تعثر على النوعيات التى أفدتها من غيرك فيما تقدمه من عمل فنى • ومن هنا فاننا عندما نعثر على عمل

موسيقية أو على نغمات لدى بعض ملحنينا كان غيرهم في الغرب أو في الشرق قد خلقوها ، فاننا نصاب عندئذ بخيبة أمل فيهم ، وتستبعد أن يكون عملهم الفني الذي قدموه مستأصلا لأن يدرج في عداد الأعمال الفنية . فالعمل الفني الخليق بهذه التسمية والجدير بالتقدير هو ذلك العمل الذي يكون مبتكرا كله فلا تكون عليه مسحة من هذا أو من ذاك من الفنانين الآخرين فلا فن طالما هناك اقتباس أو استشفاف أو تأثر مباشر . ذلك أن النقل والتأثر يشيران الى عدم الهضم وعلى عدم الغوص أو الاستغراق الفني الذي يؤهل الفنان لهضم ما يأخذه عن غيره بالطريق اللاشعوري .

ولعلنا نستعرض فيما يلي تلك الجوانب التي يتفرد فيها الفنان ويكون نسيج وحده بازائها . ذلك أنه لا يكفي أن نقرر بصفة عامة أن الفنان يتفرد ويتميز من سواه بأشياء معينة دون أن نعمد الى التخصيص والتفريد . والجوانب التي يتفرد بها الفنان تتلخص فيما يلي :

أولا : اللوازم الفنية الأدائية : فلكل فنان مجموعة من اللوازم الفنية يكررها باستمرار في أدائه الفني . وتلك اللوازم اما أن تكون مستملحة في نظر الفنان ، أو يكون قد اكتسبها في منشأ حياته الفنية أو تكون قد تسربت اليه نتيجة اعجابه بشخص من الفنانين قد صدرت عنه اللازمة ولو مرة واحدة أمامه أو تكون قد وردت ولو مرة واحدة في انتاجه الفني . واللازمة الفنية تتبدى في جميع الفنون على تباينها . فلقد تكون اللازمة لازمة تصويرية (في الرسم) ، وقد تكون لازمة نغمية في تصفيق الألحان ، أو قد تكون لازمة نحتية الى غير ذلك من لوازم ترتبط بالمجال الفني الذي يعمل فيه الفنان . ولكن من غير شك فان بعض اللوازم الفنية تكون مستهجنة أو معطلة للعمل الفني ، كما أنها قد تكون مستملحة ومرغوبا فيها . بيد أن الفنان عندما يكتشف سيطرة احدى اللوازم الفنية عليه ، فانه يسارع الى التخلص منها حتى لا يوصف بالجمود وعدم التطور أو بالنقص في الثورية الفنية .

ثانيا : العادات الشخصية التي ترتبط بمناخ الانتاج الفني : لكل فنان مناخ اجتماعي معين ينتج فيه فنه . فبعض الفنانين ينتجون فنا وهم في وسط الجماهير وحيث الصخب ، بينما لا ينتج بعضهم الآخر الا في الأماكن المغلقة والبعيدة عن الضوضاء . وبعض الفنانين يحبون الموسيقى الهادئة تحيط بهم في أثناء انخراطهم في العمل الفني ، بينما نجد آخرين ينفرون من أي صوت يحيط بهم ويحبون الهدوء التام يخيم

عليهم • ومن الفنانين من ينتج فنه وهو فى أوضاع معينة ، أو وهو مرتد ملابس معينة ، أو وهو فى مكان معين بالحجرة التى دأب العمل بها • فاذا ما اضطر لتغيير المكان الذى اعتاد أن ينتج فيه فنه فانه يتبرم وقد يتوقف عن الانتاج الفنى •

ثالثا : نوعية الموضوعات التى يتناولها : فثمة فنانون يميلون الى الموضوعات الصاخبة ، بينما يميل فنانون آخرون الى الموضوعات الهادئة وبعض الفنانين يميلون الى الموضوعات الغريبة أو المشحونة بالانفعالات بينما يميل فنانون آخرون الى الموضوعات العادية والتى لا تحمل فى طياتها شحنات انفعالية كثيرة • وبعض الفنانين يميلون الى الجوانب المحزنة أو المستهجنة أو المبتذلة أو الفقيرة لكى تكون موضوعات لأعمالهم الفنية ، بينما يميل فنانون آخرون الى الجوانب السارة أو المستحبة أو المرغوبة أو الغنية لكى يجعلوا منها موضوعات لانتاجهم الفنى • ومن الطبيعى أن ينحو كل فنان بصفة عامة الى التفرد والتمايز فيما ينتجه من فن ، سواء وقع فى فئة المتشائمين أم فى فئة المتفائلين •

وهكذا نجد أن كل فنان يرغب فى ان يكون مباينا لجميع الفنانين الذين سبق ان وجدوا أو الذين يوجدون فى بيئته بنفس العصر • ولكن لا شك أن نجاح الفنانين فى التفرد يتباين من فنان لآخر • فثمة فنانون ينجحون فى التفرد بدرجة كبيرة ، بينما لا يفيض لغيرهم الا قدر ضئيل فى هذا الصدد •

الفصل الرابع

سيكلوجية الأديب

موسيقى الكلام :

يرتبط الأدب أساسا بالكلام اكثر من ارتباطه بالأفكار • ذلك أن أى فكرة من الأفكار التى يمكن أن تمر بخلد المرء يمكن أن تصير أدبا اذا ما سيقت فى قالب أدبى موسيقى كلامى • صحيح أن الفكرة الأرقى أفضل من الفكرة الأقل رقيا كموضوع للأدب ، وكذا فان الفكرة المبتكرة تكون أفضل من الفكرة المبتذلة لكى يتناولها الأديب بالمعالجة • ولكن الواقع أن الفكرة أيا كانت تصلح للأدب ، أو على الاقل لا يقال انها لا تدخل فى نطاق الأدب • فالأدب يستوعب جميع المعارف والعواطف والمواقف والعلاقات الانسانية بشرط عدم التخصص • وبتعبير آخر فان الأدب هو القطاع العام من المفاهيم الانسانية • ولعلنا لا نخطىء اذا ما قلنا ان الأديب السلطة فى أن يقع على أى مفهوم من أى مجال من مجالات العلوم والمعارف والفلسفات الانسانية ، بل ان لديه السلطة فى أن يستشف أى موقف أو أية علاقة تستثيره أو تحفز ذهنه أو تسيل لعاب قلمه لكى يسوقها فى قالب أدبى •

وما يهمنا فى هذا المقام هو تناول الصياغة الأدبية من حيث ما يتمتع به الأديب من حسن موسيقى لغوى • فالواقع أن الأديب يكتشف منذ طفولته أن هناك جانبا من الكلام الذى يتداوله الناس له نغم موسيقى • من ذلك ما تلوكه الألسنة من أمثال شعبية أو من فكاهات أو نوادر أو قصص شعبية أو غناء • وهو يكتشف ما يقوم بين بعض الكلمات من تشابه فى المقاطع أو فى طريقة النطق • فلقد تتفق كلمتان فى كل شىء عدا حرف واحد يفرقهما بعضهما عن بعض • وهناك كلمات

لكل منها أكثر من معنى واحد • وهناك جزء من كلمـــة يشير الى أحـد المعانى • وهناك مقاطع بلا معان يمـــكن أن تدبج وتسلسل فى سلسلة كلامية على سبيل التنغيم أو لمجرد التلاعب بالأصوات الكلامية التى لا تحمل معنى ولكنها تحمل فى نسقها موسيقى كلامية •

ولقد تكون الأناشيد والخطب والكلمات المأثورة والحكم والأشعار والنصوص التى تحمل موسيقى كلامية من أهم المقومات التى تعمل على وضع الأسس الأولى فى شخصية الأديب • فثمة كثير من الأدباء يصرحون بأن ما تم لهم حفظه من شعر ونثر جميل فى طفولتهم ومراهقتهم كان له الفضل فى تنشئتهم على الابانة الأدبية • ونحسب أن الأديب يتمتع بأذن موسيقية لا تختلف كثيرا عما يتمتع به الموسيقار من تذوق موسيقى• فهو يتذوق الجميل من الكلام ويستسيغه ويستوعبه • على أن المسألة فى الواقع ليست مجرد حفظ لمجموعة من النصوص الشعرية والنثرية الجميلة بل هى فى الواقع مقدرة على الاستيعاب لموسيقى الكلام • فالأديب يختص بقدرة على الامتصاص والتفاعل مع ما يصل الى سمعه من كلام موسيقى • ان شخصيته تتكون نتيجة ما يتم من تفاعل دقيق ومعقد بين ما سـبق أن هضمه من نغمات موسيقية وبين النغمات الموسيقية اللغوية الجديدة التى تصل الى شخصه •

على أن الأديب ليس مجرد شخص متذوق لموسيقى الكلام ، بل هو فوق ذلك ــ وأهم من ذلك ــ شخص يصنع موسيقى الكلام • ولعل أن نكون طفولة الأديب هى نقطة البداية فى نشأة شخصيته الأدبية • ذلك أن صناع الجمال ــ والأديب من صناع الجمال ــ لا يكتفون بالاستقبال والاستيعاب ، بل هم يشاركون فى صنع الجمال منذ نعومة أظفارهم بقدر ما أوتى لهم من مقدرة على استحداث الصور أو الانغام الجميلة • فالاديب الطفل يشارك فى صنع موسيقى الكلام • لقد يكون ذلك بمجرد رص كلام بلا معنى ولكنه يستحدث نغمة معينة • لقد يستحدث أحد الأطفال الأدباء صورة موسيقية كلامية مثل هذه الصورة « بم بم بم •• تك تك تك •• هو هو هو •• » وهو يستحدث نغمات من هذه الصيغ الثلاثة • وقد يقضى يوما أو أياما وهو يستحدث أنغاما كلامية من هذه المقاطع الثلاثة • ولقد يكون مثل هذا الاستحداث الجمالى بمثابة تدريب يومى تلقائى يدرب الأديب الطفل به نفسه على موسيقى الكلام •

وهناك خصيصة يتمتع بها كثير من الأطفال الأدباء هى خصيصة اختــراع الكلمــات يطلقونها كمسميات على الأشــياء أو الحيــوانات أو

الأشخاص الذين يحبونهم أو يكرهونهم • فثمة طفل أعرفه كان فى طفولته يأبى أن يسمى الحذاء بهذه الكلمة (حذاء) ، بل كان يسميه « الانديشى » • فهو يستحدث ألفاظا جـديدة لها نغمة تناسب أذنه وتتمشى مع تذوقه الموسيقى بينما هى لا ترتبط من قريب أو من بعيد بالشىء الذى تطلق عليه الكلمة • فكلمة « انديشى » التى استحدثها هذا الطفل لا تشير بأية طريقة أو على أى نحو الى الحذاء • ولكنها ترتبط فى وجدان الطفل بوشائج نغمية معينـــة •

وعندما يكتشف الطفل الأديب أو المراهق الأديب ما للكلام المنغـم من أثر قوى على آذان من يستمعون اليه ، فانه يكتشف فى نفس الوقت أن ثمة قوة كبيرة فى حوزته ، هى قوة التأثير فى الآخرين والأخذ بالبابهم، انه يكتشف أن موسيقى الكلام لا تقل خطورة وقوة فى التأثير والسيطرة والاستمالة عن الموسيقى التى تصدر عن الآلات الموســيقية او عن الغناء يشـدو به المغنـون والمطربون • فهو يبدأ عندئذ ــ وبمجرد أن يكتشف ما للأنغام الكلامية من قوة ــ فى غزو هذا المجال على نطاق واسع • انه يستزيد ويقلد ويتخذ من المواقف المتباينة ما يسمح له بأن يقول الكلام المنغم على آذان الآخرين • انه يختلق المواقف الخطابية أو ينتهز المناسبات الاجتماعية المتباينة لكى يجرب ما استحدثه من كلام مرصوص •

بيد أن الأديب ــ شاعرا كان أم خطيبا ــ يجد أن هناك طريقين لابد له من خوضهما والتمكن منهما • أما الطريق الأول فهو تخصيب المعانى والطريق الثانى الاعداد المتقن لما سيقوله أو سيلقى به عـــلى أســـماع الآخرين • فهو اذن يعكف على الكتب يلتهمها وعلى الندوات يحضرها وعلى المحاضرات يستمع اليها • ولكنـــه لا يكتفى بالتقبل والدرس ، بل انه يوازى بين الاستماع والاصغاء والهضم وبين صنع الأدب • انه يبدأ فى الابداع الأدبى ، وذلك بأن يفيد مما قرأه أو استمع اليه فيمـــا يقـوم بانشائه • ولعله فى هذه المرحلة يكتشف أن الصلة المباشرة بينه وبين المستهلكين لانتاجه الأدبى لا تكفى ، بل يجب أن يتخذ الطريق الآخر ، أعنى الطريق غير المباشر • انه يبدأ فى الكتابة لمن لا يعرف أشخاصهم بأعيانهم • انه يكتب للمجهولين الذين سوف يقرأونه بعد مدة تقصر أو تطول •

ويظل الأديب الناشىء حائرا بين مجالات أدبية كثيرة • انه قد يمارس الشعر والنثر والقصة وغير ذلك من فنون أدبية • ولكنه بعد أن يتبلور وتتحدد ملامح شخصيته ، يقع فى النهاية على مجال يخصص له جل الجهد وأكثر الوقت الابداعى • وسواء اختار الشعر أو اختار النثر ، فانه فى

الحالتين لا يتنازل عن موسيقى الكلام · فهو يجاور بين موسيقى الكلام وبين المعانى التى يعرض لها · ولكنه وان بدا غـــير مكترث بالتنميق الموسيقى ، فانه يكون فى الواقع كلفا حتى بغير قصد من جانبه بسلاسة كتابته · وحتى اذا هو تعرض لأى موضوع من الموضــــوعات اليومية أو المشكلات الاجتماعية ، فانه يكتب مستهديا بموسيقى الكلام · ولكن كلما نضج الأديب أدبيا ، فان كلفه بالاغراب فيما يستحدثه من موسيقى كلامية يقل ويخفت · ذلك أنه يكون قد وصل الى مرحلة التبلور الموسيقى فى فن الكلام · فهو يصل الى مرحلة لا يكون فيها بحاجة الى كســـب الجديد فى موسيقى الكلام · فهنا ينكب الأديب على المجالات الادبية يعب منها ويستوعب ما يصادفه · وهو فى نفس الوقت لا يستبعد من حياته الابداع المستمر بالكتابة أو بالكلام المنطوق · انه يقرأ ويسمع ويكتب · ولكن كلام الأديب الذى يكتبه ويبدعه ليس هو ما يقرأه ويسمعه · انه ينحو دائما الى التجديد والابتكار فيما يقوم بكتابته ·

على أن الأديب فى كسبه للأنغام الكلامية وممارسته لها بما يدبجه من أدب لا يكون صادرا فى هذا عن نفسه فحسب ، بل يكون متأثرا أشد التأثر بما يسود بيئته من تذوق أدبى · والواقع أننا نجد أن هناك تأثيرا تذوقيا متبادلا فيما بين الأديب وبين مجتمعه · فكما أن الأديب يؤثر فى تذوق مجتمعه ، فان المجتمع بدوره يؤثر فى تذوق الأديب · فما يستحدثه الاديب من نغمات كلامية ان هو فى الواقع سوى صدى لما يتردد فى بيئته الكلاميه تصدر اليه عن المجتمع ، بل هو يستجمع تلك الاصــــداء ويعيد صياغتها ، ويرتبها على أنحاء جديدة مبتكرة · وبذا فان الأديب الأصيل تكون له سمة نغمية خاصة به يمتاز بها من سواه ويتفوق بها على غيره من أدباء · ولنذكر بهـذه المناسبة طه حسين الذى استطاع أن يتلقف الأصداء النغمية التى احاطت به منذ نعومة اظفاره · ولكنه أخــــذ فى تصفيفها واعادة صياغتها الى أن تأتى له أســـلوب موسيقى يشهد له الجميع بالروعة والبلاغة والتأثير فى المستمع اليه أو القارىء له · فالأديب اذن مصنوع وصانع فى نفس الوقت · وهو ابن بيئته وصائغ لبيئته من جديد بما يستحدثه من نغمات كلامية ·

الاستقبالية الخبرية :

تمتاز الشخصية الأدبية بالقدرة الاستقبالية للخبرات أيا كانت · ونحن نعلم أن الخبرة قد تكون فكرة ، وقد تكون عاطفة ، وقد تكـــون مهارة يدوية أو مهارة اجتماعية · فالأديب منذ نعـومة الأظفـــار يتميز

بالقدرة الاستقبالية لكل ما يصادفه فى حياته من مواقف أو علاقات اجتماعية أو احداث • انه يكون متمتعا بتلك القدرة الاستقبالية أكثر من تمتع الآخرين بها • فهو يتسمع الى الأخبار ويتشوق الى احراز المعلومات وينتبه الى الأحداث ، سواء كانت أحداثا كبيرة أم أحداثا صغيرة • ناهيك عن أن الأديب يلاحظ أشياء قد تفوت الكثيرين اذا ما وقعت أمامهم • انه بمثابة آلة تصوير على أكبر جانب من الدقة ، أو هو بمثابة جهاز استقبال حساس لأى صوت يحيط به • فهو دائم الاستقبال لما يحيط به من أشياء بل هو أيضا عميق فى استقباله ، أو قل انه دقيق الاختيار فيما يستقبله من خبرات •

والواقع أن استقبالية الأديب تتباين تباينا جذريا عن استقبالية الفيلسوف • فبينما نجد أن الفيلسوف فى استقباليته يهتم بما وراء الظواهر والأحداث فيستطلع ويستشف المعانى المجردة ، فاننا نجد أن الأديب يستقبل المواقف والأحداث الجزئية • انه يهتم بالأشياء ذاتها والوقائع بعينها • انه يهتم بالموجود أكثر من اهتمامه بما وراء الوجود • والموجود هو الشيء بلحمه وشحمه • فهو يركز الاهتمام على الواقع الحسى المتواجد بكيانه المحسوس أمامه • وحتى عندما يعمد الأديب الى استشفاف المعانى العامة أو القوانين المنطقية المخبوءة وراء الموجودات ، فانه لا يغض نظره عن الأشياء الموجودة بشحمها ولحمها أمامه • فالموجود الشخصى هو أكثر الأشياء جذبا لاهتمام الأديب •

وأكثر من هذا فان الأديب يرتب أولويات ما يستقبله خبريا الى عقله المختزن بحيث يجعل المتفرد أو الشاذ فى أول قائمة اختياراته • فهو لا يستقبل الأشياء المتشابهة ، بل يكتفى بأن يستقبل منها ما ينوب عنها، بحيث يستغنى عن جميع الأشياء أو الاشخاص المشابهين للواحد الذى استقبله الى حصيلته الخبرية • ولكنه يدأب على البحث عن غير المتكرر ، أعنى أنه يدأب على البحث عن المتفرد أو الشاذ أو المتميز بخصائص أو صفات ملفتة للنظر • وبتعبير آخر فان استقبالية الأديب تهتم بالفروق الفردية أكثر من اهتمامها بالخصائص المشتركة بين الأشياء والأشخاص والأحداث والعلاقات • فعندما يتناول الأديب القصاص شخصا فى قصة من قصصه ، فانه يهتم بالدرجة الأولى بأن يبرز الغريب فى ذلك الشخص • فلقد تكون الغرابة فى منظره العام أو فى عاهة يتسم بها ذلك الشخص أو قد تكون الغرابة فى الأطوار أو فى المزاج أو فى التصرفات أو الاخلاق بصفة عامة •

وحتى عندما يأخذ القصاص فى وصف بيت كان يقطنه أحد أبطال قصته ، فانه يعمد الى وصف خصوصيات ذلك البيت ، غاضا النظر عن

المألوف فى بيوت الناس • وعندما يصف علاقة بين شخصين فى القصة ، فانه يهتم بابراز خصوصيات تلك العلاقـة ، ومـا كانت تتسم بـه من طرافـة •

على أن استقبالية الأديب ــ وان كانت استقبالية مختـارة وغـير عشوائية ــ فانها لا تكفى لكى يصنع الأديب أدبه منهـا • ذلك ان تلك الاستقبالية التى تتسم بالاختيارات تنخرط فى عمليات أخرى غيرها • فبعد أن يتم للأديب اختزان خبراته نتيجة استقباليته الخبرية منذ نعومة أظفاره حتى رشده ، فانه يأخذ فى فرز خبراته من جديد • فثمة عملية أخرى تسير جنبـا لجنب مع العمليـــة الاستقبالية • فالأديب لا يكتفى بالاستقبال الخبرى ، بل هو ينتحى أيضا الى الفرز والاستبعاد لما سبق له استقباله • فالأديب يستقبل الخبرات من جهة ، ثم يعود الى تصفيتها وتنقيتها من الشوائب من جهة أخرى • فليس كل ما يعمد الأديب الى استقباله فى معينه الخبرى يصلح للصناعة الأدبية ، بل ان الكثير جدا مما يستقبله الأديب يحذف ويستبعد أو ينحى بصفة مؤقتة • ذلك أن بعض ما يستبعده الأديب فى وقت ما ، قد يعود الى استنهاضه من جديد فى وقت آخر بحيث يفيد منه فى عمل أدبى آخر •

واستقبالية الاديب لا تكون فى الواقع استقبالية موضوعية كما هو الحال لدى العالم أو الفيلسوف • ذلك أن الأديب لا يســـتقبل بعقله الموضوعى ، بل يستقبل بعقله المشبع بالوجدان ، أو بوجدانه المستهدى بالعقل • فالأديب فى استقباليته لا يستقبل الواقع كما هو فى حقيقته الموضوعية بل يستقبله كما يريد له أن يكون • وبتعبير آخر نقـــول ان استقبالية الأديب هى استقبالية اسقاطية • ذلك أن الأديب لا يكـــون مشابها تمام المشابهة لآلة التصوير أو آلة الاستقبال الصوتى من حيث وقوفهما موقفا حياديا بازاء ما يستقبلانه من صور مرئية أو أصـــوات مسجلة ، بل ان الأديب يكون ايجابيا أيضا فيما يستقبله من صور للعالم الخارجى • انه لا يكتفى بتلوين ما يستقبله من مواقف وأحداث وعلاقات بلون حالته النفسية ومزاجه الشخصى ، بل هو يضيف ويحذف أيضا مما يستقبله • وأكثر من هذا فانه يكبر أشياء كانت صغيرة ، ويصغر أشياء كانت كبيرة • وهو يستطيع أن يضيف اشخاصا الى الموقف لم يكونوا موجودين ، كما أنه يضع فى فم بعض أبطاله كلاما لم يقولوه أصـــلا ، ولكنه يريد لهم أن يقولوه فيقولوه فيما يحوكه من قصص أو شعر •

فالأديب اذن ليس آليا فى استقباليته ، بل هو منفعل وفاعل فى نفس الموقف • انه لا يستقبل فحسب ، بل هو خالق أيضـــا للمواقف

والأحداث والكلمات • فهو يستقبل من جهة ويخلق فى نفس وقت حدوث الاستقبال الخبرى من جهة أخرى • والأديب ـ وان كان كاذبا اذا ما قيس كلامه فى ضوء الواقع الخارجى ـ فانه يعد صادقا مع نفسه ، لانه يصدق ما يقع على حواسه وما يترجم فى مخه من تلك المحسوسات • وما يصل الى مخ الأديب من مدركات حسية انما يتباين عما يصل الى غيره بنفس الموقف • ذلك أنه يضفى على ما يستقبله الكثير من ذات نفسه •

بيد ان هناك ما يمكن ان نسميه الثنائية فى حياة الأديب • فهو يستقبل مدركاته الحسية على مستويين : المستوى الأول ـ هو المستوى الشعورى ، والمستوى الثانى ـ هو المستوى تحت الشعورى • فعندما يكون الأديب فى المستوى الشعورى ، فان استقباليته تكون استقبالية موضوعية الى حد بعيد • فهو عندئذ لا يصبغ ما يستقبله بصبغات ذاتية الا بدرجة قليلة • ولكنه عندما يكون فى حالة شبه لاشعورية أو تحت الشعورية فانه يكون فى حالته بوصفه أديبا • وبتعبير آخر فاننا نقول ان الأديب لا يكون حائزا على الاستقبالية الخبرية الأدبية الا فى هذا المستوى الثانى عندما يكون فى حالة شبه لاشعورية أو تحت شعورية •

ولقد نقول انه كلما كان الأديب فى هذه الحالة الثانية من حيث الاستقبالية التحت شعورية ، فانه يكون اذن أكثر قدرة على ما يمكن أن نسميه بالاستغراق الأدبى • وهذه الحالة هى ما تسمى احيانا بالتأمل الأدبى • فالأديب فى تأمله للأشياء والناس والمواقف والعلاقات انما يكون فى حالة تحت شعورية • انه يكون عندئذ قادرا على الاستقبال الايجابى • فهو يستقبل من جهة ، وهو يضفى على ما يستقبله صورا نفسية ووجدانية كثيرة من ذات نفسه من جهة أخرى •

وثمة فى الاستقبالية الخبرية ما يمكن أن نسميه بالاستقبالية السيكولوجية • فالصدمات الانفعالية والأزمات الاقتصادية • والفشل فى المواقف أو فى الحب أو فى تلقى الاضطهاد أو العذاب أو التسفيه أو التحقير أو الحرمان من رغبات محتدمة بسبب عوائق خارجية ، انما تشكل جميعا استقبالية سيكلوجية • بيد أن الاستقبالية السيكلوجية عند الأديب لا تقتصر على هذا الجانب القاتم ، بل هى تتضمن أيضا الجانب المضىء فى حياة الأديب • فالنجاح والتفوق والحب المتبادل بين الأديب ومحبيه ، والتغلب على الصعاب ، وتفتح أبواب المجد أمام الأديب ، انما تدخل بدورها فى نطاق الاستقبالية السيكلوجية لدى الأديب •

والواقع أن استقبالية الأديب السيكلوجية تستمر طوال حياته •

ولكنا نخال ان هذا النوع من الاستقبالية يكون قويا وعنيفا وأكثر ديمومة في مرحلة الطفولة ومرحلة المراهقة • فما نستقبله في حياتنا الباكرة يعمل عمله فينا ويؤثر في توجيه حياتنا الفكرية والأدبية أكثر مما تفعل العناصر التي نستقبلها في الشباب والكهولة والشيخوخة • وهناك من يقولون ان ما استقبلناه في طفولتنا من خبرات مؤلمة ومكدرة يتأيد ويقوى بما ينضاف اليه في مراحل حياتنا التالية من خبرات مؤلمة ومكدرة أخرى • فالمواقف المتشابهة تنضاف بعضها الى بعض وتؤازر بعضها بعضا وتتواكب بعضها مع بعض ، ويأخذ الجهاز النفسي في التعقد أكثر فأكثر •

وثمة فروق فردية بين الأدباء بعضهم وبعض فيما يتعلق بالتأثر بالمواقف المتشابهة أو حتى المتطابقة فبينما يكون تأثر أحد الأدباء بموقف ما كأكثر مايكون التأثر ، فان أديبا آخر يكون تأثره ضعيفا لايكا يذكر • ولقد يبدى أحد الأدباء تأثره في ملامح وجهه وفي تصرفاته في الموقف بينما لا يكاد أديب آخر يبين عن تأثره مع انه يكون شديد التأثر بدخيلته فيختزن تأثره الى أن تواتيه الفرصة للتعبير عنه •

التشوق للجديد :

ان من أهم ما يهم الأديب هو الجديد فيما يقف عليه أو فيما يكتبه أو يقوله من أدب • فالواقع أن من أهم مقومات العمل الأدبي أن يكون متسما بالجدة • فالأديب الذي يكتب كلاما معادا لا يعتبر أديبا مبرزا • وحتى اذا انتحى الأديب الى أحد الموضوعات المطروقة ، كأن يتعرض للحب أو الحرية ، فان عليه أن يثبت للمطلعين على أدبه أنه لا يلوك كلاما مستهلكا، بل هو يقدم زوايا جديدة في الموضوع المطروق ، مما يجعل أدبه متسما بالجدة • ولعل أن تكون الصياغة الجديدة أيضا أو حتى استخدام الألفاظ والعبارات غير المطروقة عاملا أو مقوما من مقومات الجدة في أدب الأديب حتى اذا كان الموضوع الذي يتناوله موضوعا مطروقا •

والأديب يبحث عن مصادر الجدة في كل منهل من المناهل التي يغترف منها • ولعله يستعين في سبيل ذلك بمجموعة من الوسائل نستطيع أن نلخصها فيما يلي :

أولا — ملاحظة الحالات الفريدة واثباتها • ولقد تكون فردانية الحالة راجعة الى ما وقع من تطور في المجتمع بحيث لم تعد تلك الحالة قائمة• من ذلك مثلا قيام الأديب بوصف بيت من بيوت القرية نشأ فيه بطل

قصته فى الثلاثينيات • فهو يصف الفرن ولمبة الغاز وحظيرة الدواجن وزريبة البهائم التى كانت توجد فى نفس الدار حيث كان أهـــل الدار والبهائم يقطنـــون نفس المكان ويتخذون من نفس البقعة من الزريبـــة سريرا ينامون فيه ، وحيث كان الماء ينقل على ظهر السقا • ونحو ذلك من صور.لم تعد موجودة على نفس النحو فى القرية المصرية الحديثة • ولقد تكون فردانية الحالة التى يتناولها الأديب راجعة الى ندرة الوقوع أو الى عدم الوقوع الا لذات الشخص بسبب تفرده بتلك الحالة كان يصـــف الأديب ظهور جنى له فى أحد الحقول وهو يسير وحده فى الظلام الدامس، أو كان يقوم الأديب بوصف رؤيا شاهدها فى منامه • أو كان تكون ثمة معجزة قد وقعت له أو وقعت لأحد معارفه فنتج عنها شفاء مرض مستعص أو خروج من مأزق أو ازاحة لخطر كان وشيك الوقوع ، أو نحو ذلك من حالات فردية لا تتكرر بأى حال •

ثانيا — التجـديد فى المنهج • فلقد يشق الأديب طريقا جديدة لم يسبقه أحد الأدباء اليها • فهو يقوم باختراع منهج جديد يتبعه وينتج أدبه وفنه •• وبذا يعرف ذلك الأديب بذلك المنهج الذى اخترعه • ولقد ينجم عن مثل هذا الاختراع أن تتكون مدرسة أدبية تنهج نفس النهج وتسير فى هدى ذلك المنهج المخترع مع ادخال اضافات وتعديلات متباينة عليه • ولقد يجد الأديب منهجه الجديد نتيجة ما قام به من دراسة فى علم النفس أو فى الأنثروبولوجيا أو فى علم الاجتماع أو فى غـــير ذلك من مجالات معرفية • ولقد يكتشـــف الأديب منهجه الجديد نتيجة فطرته أو لنتيجة خبراته الشخصية فى الحياة اليومية • وما سبق له أن حصله فى طفولته وشبابه •

ثالثا — التجديد فى الأسلوب • فلقد يجد الأديب ضالته المنشودة وتجديده الذى يتشوف اليه فيما يستنه من أسلوب جديد • لقد يستعين الأديب بنوع معين من المحسنات اللفظية كان يفتن فى الســـجع أو فى الجناس أو فى التورية أو فى غير ذلك من محسنات يتقنها ويتخذها نهجا لغويا يستعين به • ولقد يجد الأديب ضالته المنشودة فى الأمثال الشعبية فيكثر من استخدامها فيما يصنعه من أدب • ولقـــد ينحـو الأديب الى الكلمات العامية التى هى فى حقيقتها كلمات عربية فصيحة ولكنها تركت أو أهملت ظنا من المثقفين والأدباء أنها كلمات عامية • من ذلك مثلا كلمة « خياطة » وكلمة « يشوف » وكلمة « عربية » • ولقد يستخدم الأديب بعض الكلمات المعربة أو الكلمات التى ارتبطت ببعض المقاطع التركية غير العربية مثل « أوتوبيس وأستسير واجزاخانة وعربخانة ونحوها » •

رابعا ـ التجديد فى المصطلحات وذلك بأن يعمد الأديب الى استحداث مصطلحات جديدة أو الى نحت بعض الكلمات التى تستلزمها الموضوعات التى ينحو الى معالجتها • والواقع أن الفضل يرجع الى الأدباء فى اثراء اللغة بما ينحتونه من كلمات جديدة للاشارة الى حالات نفسـية أو الى مواقف أو علاقات اجتماعية متباينة • ولقد يجد الأديب المجـدد بعض الصعوبات والاعتراضات فى بداية الأمر ، ولكنه ما يفتأ يجد أن تجديداته قد انتشرت على الألسنة والأقلام ، وقد صارت ضمن اللحم اللغوى الأدبى المعترف به •

خامسا ـ التجديد المجالى أو الموضوعى • فلقد يستحدث الأديب مجالا أو موضوعا جديدا لم يكن قائما من قبل • ومن ذلك مثلا قيام أحد الأدباء فى المستقبل بمعالجة موضوع العلاقات الانسانية وغير الانسانية التى تنشأ بين المهاجرين من الأرض الى أحد الكواكب التى توجد بها مخلوقات كوكبية أعلى مرتبة فى الذكاء أو أقـل مرتبـة ، وما ينشأ عن احتكاك الثقافة الانسانية بالثقافة الكوكبية من نتائج وتفاعلات مفيدة أو ضـارة •

وثمة فى الواقع نوعان من الجدة : جدة ذاتية شخصية ، وجدة أخرى اجتماعية موضوعية • فلقد يحس أحد الأدباء ـ وبخاصـة الواحد من الأدباء الشبان ـ بأن الموضوع الذى يتناوله بالمعالجة انما هو موضوع جديد كل الجدة ، وأن أحدا لم يسبق أن تناوله • فهو يؤمن بهذه الجدة، مع أن الواقع الموضوعى يقول ان الموضوع الذى يتناوله مثل ذلك الأديب الناشىء ليس بالجديد ، بل هو موضوع ملوك ومستهلك • أما النوع الثانى من الجدة فهو الجدة الموضوعية • فالأديب المجدد جدة موضـوعية هو الأديب الذى يتناول موضوعا أدبيا جديدا بالفعل بحيث يمكن أن يقـال ان أحدا لم يسبق أن عرض له أو لم يسبق أن عالجه بنفس الطريقة أو بنفس الأسلوب • ونحن نرى أن كل أديب يجب أن يمر أولا بالنوع الأول من الجدة ، أعنى الجدة الذاتية • فلا ينبغى أن يطالب الأديب الناشىء بأن يتناول موضوعات لم يسبقه أحد اليها • ذلك أن من طبيعة النمو الأدبى أن يمر الشخص أولا بالنوع الأول من الجدة الى أن يشب عن الطوق ويتسنى له الوقوف على الجوانب الجـديدة جدة موضـوعية فيتناولها بالمعالجة •

بيد أن مداومة الدراسة ضرورية ضرورة لازبة للأديب لكى يتم له النمو والنضج فيتوافر له بلوغ المرحلة الثانية من الجدة الموضـوعية • فالأديب الذى يداوم على الاطلاع والبحث والتنقيب ومتابعة الحـركة الأدبية فى بلده والبلاد الأخرى ، لهو الخليق بالوقوف على ما لم يسـبق

أن تطرق اليه الآخرون • على أن الأديب يجب أن يظل مستمسكا بالنوعين من الجدة الذاتية والجدة الموضوعية وألا يجتزىء بواحدة منهما • فمهما بلغ الأديب من شأن فى الاطلاع ومتابعة الانتاج الأدبى المحلى والعالمى ، فان عليه أن يكتب ما يحس بعواطفه الشخصية أنه جديد عليه • ذلك أن الجدة كما قلنا لا تنحصر فى الموضوعات التى يعرض لها الأديب ، بل هى تتعدى ذلك الى جوانب أخرى كالأسلوب وطريقة المعالجة ونحوهما •

وعلى الأديب الذى يتشوق الى الجديد أن يلاحظ الناس فى علاقاتهم بعضهم ببعض ، وان يتابع حركة التغير الاجتماعى باستمرار • من ذلك مثلا ما يحدث اليوم فى مصر وفى كثير من البلاد العربية من تحـــول اقتصادى يتعلق بالحرف اليدوية وكيف أن أصحاب الحرف التى كانت تتسم بفقر المشتغلين بها ، وقد صارت فى مستوى اقتصادى يحسدها عليه اصحاب المراكز الوظيفية العليا وأصحاب المؤهلات الدراسية فوق العليا • فهنا نجد أن الأديب اللماح يتـــابع تلك التغيرات الاجتماعيـــة وأمثالها ويتناولها بالمعالجة الى أن يصل الى جذورها والى الجوانب المخبوءة التى نتجت عن تلك التغيرات الاقتصادية الخطيرة • من ذلك مثلا قيام الأديب بوصف التغيرات التى نشأت فى بنية الاسرة كأن تتعدد الزوجات، أو كأن يتخلص الحرفى من زوجته أو زوجاته القديمات ، أو كأن تقلد بنات أو أبناء ذلك الحرفى شباب الطبقات الأرستقراطية ، أو كأن تتأثر العلاقات الأسرية لدى الحرفيين ــ وهم الطبقة الثرية الجديدة ــ بما دخل فى رحاب الأسرة من تكنولوجية جديدة • وما نتج عن الثراء المفاجىء من علاقات جديدة بين أسرة الحرفى ، التى كانت حتى وقت قريب تسترضى وتتملق أصحاب المراكز والوظائف والمؤهلات العاليـــة • وبين عائلات هؤلاء الذين صاروا فى الوضع الأقل مرتبة ، أو قل بينهم وبين الذين تبادلوا الكراسى معهم فى لعبة المستوى الاقتصادى • لقد صارت زوجة الحرفى تنادى زوجة وكيل الوزارة باسمها أو ترفض السلام عليها أو حتى الاستمرار فى مجاورتها • ذلك أن الحرفى قد اشـــترى قطعة أرض فى الزمالك أو مصر الجديدة وقد بدأ فى تشييدها لكى تنتقل أسرة ذلك الحرفى اليها بعد الانتهاء من التشييد والتشطيب • ومن الطبيعى أن تناول الأديب لمثل تلك الحالات والمواقف يختلف اختلافا جذريا عن تناول عالم الاجتماع لها •

ولا شك أن الأديب يجد نفسه فى موقفين يجب أن يعطى كل موقف منهما حقه : الموقف الأول ــ هو الموقف العام ، والموقف الثانى ــ هـــو الموقف الخاص • فبالنسبة للموقف العام يكون على الأديب أن يلم بالخطوط

العريضة فى الحركة الادبية وفى النقد الادبى . أما بالنسبة للموقف الخاص ، فان على الأديب أن يلتمس الجزئيات لا الكليات . ذلك أن الأدب كما سبق أن أشرنا يتناول الأشياء بعينها بل ويتناول الحالات والأشياء والاشخاص المتفردين الذين لا يشتركون مع غيرهم فى كل شىء ، بل تكون لديهم خصائص أو صفات تميزهم وتجعل كل واحد منهم فئة فريدة قائمة بذاتها .

البصمة الشخصية :

يهفو الأديب بكل قلبه وعقله الى أن يكون شخصية متفردة . وهو يحاول أن يؤكد تفرديته بأن يحاول بكل طاقته أن يترك بصمته الشخصية على أعماله الأدبية التى يضطلع بها . ذلك أن تفردية الأديب لا تتحقق فى فراغ ، بل تتحقق فيما يتركه من آثار أدبية . ولعلنا نتتبع حياة الأديب ومناشطه المتباينة حتى نقع على السبيل الذى يوصله فى نهاية المطاف الى ترك بصمته الذاتية على أعماله الأدبية .

فهناك أولا ــ الميول الشخصية للأديب ومزاجه الشخصى وعاداته المتباينة فى تحصيل المعرفة وفى تلقى الخبرات . فالأديب الاصيل المتفرد لا ينهج وفق خطوط مرسومة له من قبل ، بل هو يخط لنفسه خططه ، ويضع لنفسه دستورا ثقافيا يحصل معلوماته بواسطته ويحوز خبراته عن طريقه . ولقد نقول ان الأديب الخليق بأن ننعته بالتفردية هو ذلك الأديب الذى يتحسس طريقه بنفسه ، أو قل هو الذى يخترع لنفسه وسائل تحصيل الخبرات . فهو يترك فكره ووجدانه على السجية ، ولا يقسر نفسه على تقليد أحد مهما كان هناك من شخصيات أدبية يعجب بها وتحتل مكان الصدارة فى تقديره . وهناك فى الواقع تباين بعيد المدى فى وسائل التحصيل المعرفى والخبرى بين الادباء . ولسنا نتخيل أى نوع من التطابق يمكن أن يوجد بين أديب وآخر فيما يتعلق بالعادات والتقاليد التى يضعها الأديب لنفسه فى التحصيل الخبرى .

على أن المسألة لا تقتصر عند حد التحصيل الخبرى واستقاء المعلومات وكيفية حيازتها أو استذكارها ، بل تمتد الى الجانب الأدائى فى حياة الأديب الانتاجية . فثمة مجموعة كبيرة ومعقدة من العادات والميول والرغبات يتحراها الاديب فى أثناء انتاجه الادبى . لقد نجد أديبا ينتج أدبه فى الجو الاجتماعى الصاخب ، بينما نجد أديبا آخر يتعشق الهدوء والبعد عن أى ضوضاء . وهناك أديب لا يكتب أدبه الا وهو جالس

الى مكتبه ، بينما ينتج أديب آخر أدبه وهو مضطجع على سريره • وثمة أديب ينتج أدبه وهو ساكن لا يتحرك ، بينما هناك أديب آخر ينتج أدبه وهو يمشي ويجوب الأماكن أو الحدائق فيتنزه في الحدائق أو على شاطيء النهر أو البحر • وهناك أيضا عادات وميول تتعلق بما يستخدمه الأديب من أقلام وأوراق • يقال عن فولتير مثلا انه كان يجهز مجموعة من الاقلام الرصاص كبيرة العدد ويبريها جميعا ، ثم يأخذ فى الكتابة بها تباعاً على ورق أبيض ذى مساحة معينة واحدة ، لا يغيرها • وبعد أن ينتهى من الكتابة فى يومه ، فانه كان يلف تلك الأقلام الرصاص فى ورقة ، ولا يعود الى استخدامها بعد ذلك • بل كان يقوم باعداد مجموعة اخرى من الاقلام الرصاص ويجرى عليها نفس ما عمله بازاء مجموعة الاقلام الرصاص التى استخدمها فى اليوم السابق • أما الشاعر المصرى أحمد رامى فانه يقول عن نفسه انه يكتب شعره بقلم رصاص صغير الحجم وقد دفع به فى جيب معطفه حتى يكون جاهزا وقت أن ينزل عليه الوحى الشعرى ، وقد حمل معه بعض الأوراق حيثما يذهب • ولعلنا نقول أن كل أديب يحوز مجموعة من العادات الخاصة به فيما يقوم بكتابته ، وانتاجه من أدب •

ونأتى بعد هذا الى الجانب الثانى الذى يبدى الأديب من خلاله بصمته الشخصية هو ما يقع عليه الأديب من كتب أو مادة أو مصدر خبرى ينهل منه • فثمة أدباء يحصلون على خبراتهم ومعلوماتهم من أكثر من لغة واحدة • فالى جانب اللغة التى يكتب بها الأديب ، وهى تكون لغته الأصلية عادة ، فانه قد يستعين بأكثر من لغة أجنبية واحدة لكى يقرأ بها ويحصل على المعلومات من خلالها • ومن الأدباء من يهتمون بأخبار الناس وأحوالهم • فالواحد من هذه الفئة يجوب الشوارع والأزقة ، ويقضى الوقت الطويل على المقاهى ، ويأخذ فى ملاحظة حركات ونغمات كلام الناس الممثلين لطبقات الشعب المتباينة ، بل ان الأديب من هذه الفئة قد يهتم بطريقة الكلام التى يستخدمها الناس من حوله • فهو لا يكتفى بالكتب يستمد منها معلوماته ، بل هو يتخذ من المجتمع والواقع الحى من حوله مصدرا خبريا لا يقل أهمية فى نظره عن المعلومات المستقاة من الكتب والمصادر المعرفية الأكاديمية أو غير الأكاديمية • ومن الأدباء من يجدون فى وسائل الاعلام ، كالاذاعة والتلفزيون والافلام السينمائية مصادر خبرية اساسية قد تفوق الكتب والمراجع أهمية فى أنظارهم •

ومن الطبيعى أن يترك الأديب بصمته على انتاجه الأدبى فى ضوء ما يكون قد حصله من خبرات متباينة •

وتأتى البصمة الشخصية للأديب من جهة ثالثة من طريقة تصميمه

للعمل الأدبي قبل أن يشرع في اخراجه من حيز الكمون الى حيز الواقع. فالأديب يبدأ بتصور ما لعمله الأدبي ، ويكون ذلك التصور متلبسا بصيغة معينة ترتسم في ذهن الأديب . فالعمل الأدبي قبل أن يخرج الى حيز الوجود الأدائي يكون متلبسا بتصور وصيغة معينة قابلة للتنفيذ . ونفس الشيء ينسحب بازاء العمل الأدبي بعد أن يخرج الى حيز الواقع وقد ترجم من ذهن الأديب ترجمة أدبية معينة . على أن الأديب لا يخرج تصوره الأدبي من ذهنه الى الواقع الكلامي المكتوب أو المنطوق أو المكتوب والمنطوق معا كما ارتسم في ذهنه تماما ، بل هو يعدل فيما ارتسم في ذهنه وداعب خياله كثيرا أو قليلا . فالترجمة الكلامية التي يقدمها الأديب الى قرائه ومستمعيه لا تكون صورة طبق الأصل لما اعتمل في ذهنه وخياله ، بل هي تنحرف عما تصوره الأديب ورسمه في ذهنه . فهو يعدل من تصوره الذهني في أثناء التأدية الأدبية وفق ما تقتضيه لغة الكلام وفنيات التأليف الأدبي . ذلك أن الأديب برغم ما يتمتع به من حرية في الأداء الأدبي ، فانه يكون في الواقع مقيدا بقيود معينة هي قيود اللغة الأدبية . فثمة قوالب كلامية محددة نزلت الى الأديب في التراث الأدبي . وبتعبير آخر نقول ان الأديب يصب نفسه في قوالب معينة كلامية تحددها أصول العمل الأدبي .

ولكن مع هذا فان الاديب يترك بصمته على عمله الأدبي بما ينحو اليه من طرائق استخدام للغة الكلام المكتوب والمنطوق . وأكثر من هذا فان الأديب يعمد الى تطوير أساليب التعبير الأدبي تطويرا كثيرا أو قليلا . فالأديب ليس مجرد أداة صماء تستخدم ما تلقنه أو يقدم اليها . انه ليس كالكمبيوتر أو العقل الالكتروني الذى يتسم بالموضوعية ، بل هو انسان قبل أي شيء . وهو انسان يتمتع بالحرية ويطالب لنفسه بأكبر قدر من الحرية . فما يعمله الأديب ليس استخدام الكلام أو القوالب الأدبية استخداما نمطيا ، بل هو يستخدم الكلام والأنماط الأدبية استخداما مرنا . فهو يطوع القوالب تطويعا ، ويلينها تليينا ، ويسخرها تسخيرا . ومن هنا فثمة ما يشبه التصادم يقع بين الأديب وبين تلك القوالب الكلامية التى ورثها في تراثه الأدبي . انه يجد أن تلك القوالب تقيد حركته ، فيحاول جاهدا أن يتخفف منها من جهة ، وأن يحافظ عليها أو على هيكلها العظمى من جهة أخرى .

ومن جهة رابعة فان الأديب يترك بصمته الشخصية في تأثيره في الآخرين من حوله وبخاصة تلاميذه وخاصته وأتباعه . فالأديب بمثابة زعيم له أتباع . وأتباع الأديب ليسوا أتباعا مقسورين ومجبرين على مثل هذه التبعية . انهم يتبعون الأديب ويتأثرون به طواعية وبرغبتهم

الشخصية · ان كل واحد منهم يشاهد نفسه فى الأديب ، أو قل ان كل واحد منهم يحس بأن الأديب يترجم عن أفكاره ومشاعره الذاتية فثمة ما يشبه التقمص أو التجسد يتم بين مشاعر وأفكار الأديب وبين مشاعر وأفكار مريديه · من هنا فان التبعية أو الاعجاب أو التتلمذ ينشأ نتيجة ما يشاهده الأديب من تحقق لذاتيته فيما ينتجه الأديب من أدب ، سواء كان شعرا أم نثرا · فالأديب الخليق بهذا النعت هو الذى يترك بصمته على أشخاص معينين من حوله يتبعونه بارادتهم الشخصية وطواعية بغير أن يجبرهم على ذلك أحد ، وبغير أن يكون لهم غرض أو مصلحة شخصية يبتغونها ·

ومن جهة خامسة وأخيرة فاننا نجد أن الأديب يترك بصمته على تاريخ الأدب نفسه · فالخليق بالاديب أن يكون شيئا مذكورا فى تاريخ الفكر الأدبى · وطبيعى أن الأديب اذا لم يكن متميزا من سواه بشىء ما ، فانه لا يستطيع اذن أن يحتل أية مكانة فى تاريخ الفكر الأدبى من قريب أو من بعيد · انه لا يكون سوى نسخة مكررة من غيره · ولكن الأديب صاحب البصمة الذاتية فى انتاجه الأدبى انما يكون قد نحت بذلك لنفسه مكانة فى صخرة الأدب ، أو قل ان الأديب صاحب البصمة الذاتية يكون قد اوجد لنفسه كرسيا بين كراسى الأدباء ، أو قل انه يكون قد حسب حلقة فى سلسلة التطور الأدبى · فبغير أن تكون للأديب بصمته الشخصية فانه يعتبر اذن حلقة مكررة يجدر حذفها أو استبعادها من تلك السلسلة الخاصة بتطور الفكر الأدبى المحلى أو العالمى ·

مخاطبة الآخرين :

من الممكن أن نقول ان ادب الأديب بمثابة رسالة أو خطاب يوجهه الى الناس من حوله ، والى الناس من بعده ، بل والى الناس البعيدين عنه مكانا وزمانا · انه رسالة يريد لها أن تظل تقرأ بغير أن يصيبها البلى أو الضمور · فهو رسالة متجددة الحياة باستمرار برغم تعاقب الأزمان وبرغم اختلاف الاماكن والبيئات الاجتماعية والعادات والتقاليد الانسانية · وبذا فاننا نستطيع أن نقول ان الأديب انسان يريد أن يقول شيئا ما للانسانية أينما تكون وفى أى عهد أو زمان تكون ·

على أن رسالة الأديب الى الانسانية تتباين تباينا جذريا عن رسالة الفيلسوف اليها · فالأديب يقدم رسالة خاصة جدا الى بنى الانسان · انه لا ينحو الى التعميم ، بل ينحو الى التخصيص كما قلنا · فهو يقول للانسانية أشياء بعينها محصورة فى اطارى المكان والزمان · أما الفيلسوف

فانه عندما يخاطب الانسانيـــه فانما يخاطبها فى قوالب عامه بعيدة عن الخصوصية بعدا تاما • انه يقدم اليها القوالب الفارغة من المضمون المحلى والخاص • انه لا يعرض لعواطفه الشخصية ولا لاتجاهاته التى يتفرد بها والتى ينوطها فكره هو ووجدانه هو • انه على العكس من هذا يفرغ قوالبه من كل ما هو خاص ، ويملؤها بكل ما هـــو عام ودائم لا تشوبه تغيرات بسبب تغير المكان أو الزمان • بيد أن الانسانية تحتاج فى واقع الأمر الى هاتين الرسالتين : رسالة الأديب من جهة ، ورسالة الفيلسوف من جهـة أخرى • فالانسانية بحاجة الى الخاص المتفرد والمتعلق ببيئة بعينها وبزمان معين ، كما أنها بحاجة أيضا الى العام الذى يتجاوز التفردية وينصب الى الشمولية والتحرر من واقعى المكان والزمان •

والواقع أن الاديب عندما يخاطب الآخرين فانما يخاطبهم بالطريق غير المباشر • انه لا يتخذ منهم موقف الواعظ الذى يصرح لهم بما يريدهم أن يتبعوه أو بما يريدهم على أن يتحاشوه ، بل هو يتخـــذ من الطريق غير المباشر فى الكلام وسيلة لايصال رسالته • انه يتحدث اليهم من طرف خفى • فهو يلف مراميه فى لفـائف تستر مراده بحيث يجعل قارئه أو سامعه يجيل الفكر وينعم النظر ويتأمل ويستشف ويستنتج • ولكأن الأديب الخليق بالتقدير هو ذلك الأديب الذى يستحث الناس على التفكير والتأمل • فهو يحس بأن جوهرة فكره ينبغى أن تظل مخبوءة عن الجهال والعامة • انه يرغب فى ألا ينكشف كلامه الا لمن يجتهدون ويخلصون فى الاجتهاد • انه يخشى أن يقدم مضمون كلامه لقمة سائغة لكل من هـب ودب ، فيصير أدبه مسفا وخاليا من التقدير • فما لا يحصل بالجهـد لا يستحق اذن أى تقدير ، بل على العكس من هذا يستحق الامتهـان والاعراض •

والبساطة التى قد يتوخاها الأديب فى أدبه لا تتعارض مع عـدم الابانة المباشرة • فثمة ما يعرف بالسهل الممتنع يتمتع به بعض الأدباء الذين يبدو أدبهم سهلا ميسورا ومستساغا ومستوعبا استيعابا مباشرا • ولكنه فى الحقيقة يمتنع على فهم العامة وغير المتعمقين • فمن يتعمق السهل الممتنع من الأدب يجد فيه مغازى لم تكن لتفهم أو تستوعب الا بالتأمل والفكر العميق • فالسهولة غير الفثاثة ، والبساطة تختلف عن الابتذال ، والوضوح يختلف عن كشف النقاب عن المطلوب • فالأديب الذى يمتاز بالسهولة والامتناع معا ، انما يجمع فى أدبه بين ما يبدو أنه تناقض • فهو بسيط وعميق فيما يكتب وسهل ودقيق فى نفس الوقت ، بل انه يبدو فى متناول الجميع ، ولكن الواقع أنه ليس فى متناول الجميع بنفس

الدرجة . فلكأن الأديب السهل الممتنع يقدم غذاء لكل عقل ، ولكنه يقدم ذلك الطعام العقلى فى طبق واحد يجد كل من يمد يده اليه ما يريد وما يقدر على مضمه . فهو طعام ذهنى مشترك للجميع ، ولكنه يخاطب أمخاخ الناس جميعا على حسب قدرة كل شخص على التفكير والتأمل والتذوق .

وليس من شك فى ان رسالة الأديب الى الانسانية هى رسالة منمقة وقد صاغها الأديب فى قالب جميل . انه لا يكتب أو يقول رسالته فى أى أسلوب . انه يتخير أفضل ما فى اللغة من كلمات وعبارات . وكذا فان الأديب لا يسوق رسالته الى الانسانية فى أية معان ، بل انه يعمد الى تخير أحسن وأدق المعانى متحاشيا فى نفس الوقت المبتذل منها . انه لا يود أن يقدم للانسانية المعانى الملوكة والمستهلكة معرفيا أو الممجوجة على الأسماع والمتنافرة مع الاذواق . والواقع أن الاديب يصبو لرسالته الخلود كما قلنا . ومن ثم فانه يعمد الى تخير ما يقدمه الى الانسانية بحيث تجد فيه جميع الأجيال ما يخاطب وجدانها ويسد حاجة من حاجاتها النفسية والعقلية . فنحن اليوم مانزال نقــرأ ما كتبه شكسبير ودالتون ومازلنا نســتمتع بما كتبه ابن المقفع وابن العميد والجاحظ . وسوف يظــل الانسان العربى يستمتع بما دونه طه حسين وميخائيل نعيمــة وجبران والعقاد والمازنى وغيرهم من أدباء عرب فى مصر والبلاد العربية .

ويخطىء من يعتقد أن رسالة الأديب الى الانسانية يجب أن تصاغ فى قالب مشترك أو فى لغة واسعة الانتشار أو فى لغة من لغات البــلاد المتقدمة كاللغة الانجليزية أو الفرنسية . ان مثل ذلك التصور قد يحمل بعض الأدباء على محاولة التمكن من دراسة احدى اللغات الأجنبية المباينة للغتهم القومية لكى يكتبوا بها أدبهم . فالافريقى مثلا قد يهجر لغتــه الخاصة بقومه اعتقادا منه أن تلك اللغة التى يتحدث بها مواطنوه انمـا هى لغة محدودة أو لغة متخلفة ، وأن عليه بلا منــاص أن يكتب أدبه بالانجليزية أو الفرنسية حتى يجد من يقرؤه ويقدره . والأحرى بالمرء فى أية قومية وفى اطار أية لغة من اللغات القومية مهما كانت فجة ، أن يكتب أدبه بها ، وأن يسوقه فى أطرها . ذلك أن الارتباط بين اللغة كقوالب لفظية من جهة وبين المضامين المعرفية والعاطفية والاجتماعية من جهــة أخرى انما هو ارتباط وثيق لا يمكن فصمه . فكل انسان يفكر بلغته ، لا من حيث هى كلام فحسب ، بل من حيث هى أفكار وعواطف وانفعالات متجسدة فى كلام . والفصــل بين القوالب اللفظية وبين المضامين التى تحتويها تلك القوالب الكلامية ، انما هو فصــل مفتعل لا يرتكز على أى أساس من الصحة . ومن هنا فان الأديب فى أى قومية وفى أى مستوى

حضارى يجب أن يسوق رسالته الأدبية الى الانسانية فى القوالب التى نشأ عليها وفى اللغة التى تشربها منذ نعومة أظفاره ٠

ولا شك أن الانسانية بعامة عندما تقوم بتقييم الأدب أى أدب ، انما تنحو فى الواقع الى البحث عن الخاص ٠ وحتى عندما تترجم الآداب الانسانية الى اللغات الأخرى ، فان قيمة الأدب تكمن فى لغته الأصـــليه ،فيظل قائما لا يلحقه البلى ، ولا يصيبه التقادم ، ولا الاستغناء عن الأصل والاكتفاء بالترجمة ٠ فمهما بلغت الترجمة درجة عالية من الدقة والاتقان، فان الأدب فى أصله وفى لغته القومية التى كتب بها وسيق فيها ، يظل محتفظا بقيمته وجوهريته ٠ فرسالة الأديب الى الانسانية هى رســـالة ذات قيمة طالما نسجت من النسيج الأصلى الذى يشكل لحم ثقافة الأديب وقوام فكره وما نبت عليه من فكر ووجدان واتجاهات ٠ ٠

والواقع أن الانسانية تشبه الشخص الذى يحتفظ ببعض الرسائل التى تصل اليه معتزا بها ، بينما يتخلص أو يهمل البعض الآخـر من الرسائل التى تستنفد أغراضها أو التى لا تحتوى على مضمون ذى قيمة ٠ فالانسانية تقدر وتحتفظ بالرسائل التى يكتبها بعض الأدباء وقد تضمنت مضمونا أدبيا له وزنه وقيمته ٠ وثمة نوع من الترتيب للأولويات تأخذ به الانسانية لدى تقييم الآداب ٠ فكلما كان الأدب أكثر أصالة وأكثر رونقا وبهاء ، كانت قيمته بالتالى كبيرة ٠ فالأدباء الذين خلدوا أسماءهم فى سجل الأدب هم اولئك الذين استطاعوا أن يقنعوا الانسانية بقيمة مـا دولوه وبقيمة ما كتبوه للأجيال المتعاقبة عبر المكان والزمان جميعا ٠

وثمة نوع من التفاعل والتأثير المتبادل فيما بين رســـائل الأدباء بعضهم ببعض ٠ ولسوف تظل الأعمال الأدبية الشامخة عوامل تأثير فيما سوف يؤلف من أدب فى الشرق والغرب ٠ ولعلنا لا نبالغ اذا ما قلنا ان الأدب بمثابة كائن حى يؤثر فى غيره من كائنات حية ٠ فالأدب مهما كان بعيدا فى المكان والزمان ، انما يكـــون حيا وفعالا ومؤثرا فى غـيره من الآداب ٠ فنحن عندما نقرأ أدبا كتبه أدباء قبل الميلاد بسنين كثيرة ، أو عندما نقرأ أدبا كتبه صينيون أو يونان ، أو رومان ، فاننا نتأثر بما كتبوه ونحس بالتفاعل فيما بين ما نحمله من قدرات أدبية وبين ما ننطبع بـه من تلك الآداب ، بحيث يتأتى عن ذلك التأثر أو الانطباع قوام أدبى جديد لدينا ٠

ولقد نقول ان رسالات السماء قد سيقت فى صيغ أدبية ممتازة ٠ فانت تستطيع آن تشاهد فى الكتب المقدسة جانبين : جانبـا ارشاديا

وجانبا آخر أدبيا • وبتعبير آخر نقول ان رسالة السماء هي في نفس الوقت رسالة أدبية تتسم بالجمال وتنحو الى الاستمالة والاستئثار بالمشاعر والاستيلاء على الأفكار • فاذا ما تناولت مزامير داود النبي أو أمثال سليمان الحكيم أو القرآن الكريم ، فانك ستجدها جميعا قد بلغت مبلغا عاليا من السمو الأدبي بحيث يمكن القول ان ثمة أدباء كثيرين قد وجدوا فيها منهلا يستمدون منه ينابيع مشاعرهم وافكارهم • ويكفي أن نذكر بهذا الصدد مسرحية توفيق الحكيم المسماة « سليمان الحكيم » كمثال لتأثر الأديب بالكتب المقدسة •

وخلاصة القول ان الأدب بمثابة رسالة الى الانسانية جمعاء في اقطار الأرض المتباينة ، وعبر جميع الازمنة • ولعل الخلود قد كتب للأدب والفلسفة وحدهما دون العلم ، لان العلم يجب بعضه بعضا خلافا للفلسفة والأدب اللذين لا يخضعان للتقادم • ولا يلحق بهما الذبول أو التهافت •

ماذا يدور بداخل الفنان ؟

الاحساس بعدم الرضى :

الفنان هو الشخص الذى يحاول اعادة صياغة الوجود • بيد ان هذه المحاولة لا تتأتى له من فراغ ، بل تتأتى له نتيجة ما يحدث فى دخيلته من توتر نفسى • والواقع أنه لولا ما يحس به الفنان من توتر ، فلم يكن له اذن أن يحاول تحقيق التوازن من جديد بينه وبين الواقع من حوله • ولا شك أن الأساس فى فقدان التوازن النفسى لدى الفنان هو ترسمه لمثل عليا تتعلق بما ينبغى أن يكون عليه الوجود الواقع من حوله • فالفنان يعيد تصبيغ الوجود كما سبق أن قلنا ، وهذا التصبيغ لا يبدأ بيديه بل يبـدأ فى ذهنه • وطبيعى أنه عندما يحس بضرورة اعادة صياغة الوجود ، فانه بالتأكيد لا يكون راضيا عن الصيغ الموجودة والمتحققة بالفعل فى الواقع الآنى والحاضر والمتحقق من حوله •

ونحن نرى أن عدم رضاء الفنان عن الصيغ الموجودة من حوله انما يرتد الى أسباب تتعلق بالصراع القائم فيما بين الحضارة من جهة ، وبين الطبيعة من جهة أخرى • ذلك أن الفنان هو امتداد خالص ونقى الى أبعد درجة ممكنة للطبيعة • ومن هنا فانه يجد أن ما استحدثته الحضارة من أشياء منحرف كثيرا أو قليلا عما تقتضيه الطبيعة ، وعما تقرره وتنهجه • والفنان هو الشخصية التى تحاول جاهدة أن تجنب الحضارة من جديد الى الطريق التى تنهجه الطبيعة • انه الشخصية التى تحاول تعديل مسار الحضارة ، وأن تعود بها الى جادة الصواب ، وأن تعدل من سلوك أبناء الحضارة الذين لا يتوانون عن تشويه وجه الطبيعة بما يستحدثونه من أشياء ومخترعات تفسد جمال الطبيعة •

فالفنان ليس اذن الشخصية العصابية التى ضربت بالشذوذ النفسى بسبب اعوجاج فى تركيبها النفسى ، بل هو الشخصية التى نعتبرها فى مرتبة فوق السوية • ذلك أن هناك ثلاث مراتب من الصحة النفسية : المرتبة الأولى هى مرتبة السوية normality والتى ننعتها بأنها الحالة العادية التى تتأتى لجميع الناس الذين لا يثير سلوكهم أى ارتياب أو اندهاش • فالشخص السوى بهذا المعنى هو الشخص العادى ، أو هو الشخص الذى لا تثير تصرفاته أو أفكاره سخطنا أو انفعالنا ضده • أما المرتبة الثانية فهى مرتبة ما تحت السوية sub-normality وهى الحالة التى ننعتها بالمرض النفسى أو المرض العقلى أو المرض العصبى • فجميع الانحرافات النفسية التى يعتورها القصور أو التى تتصف بالانحراف عن الجادة انما تقع فى اطار هذه المرتبة الثانية • أما المرتبة الثالثة من مراتب الصحة النفسية ، فهى مرتبة فوق السوية super-normality ، وهى الحالة التى يكون فيهـا المرء فى مسـتوى أعلى من مستوى الناس العاديين • فالشـذوذ الذى ينسب الى العباقرة من المفكرين والفلاسفة والمخترعين والأدباء والفنانين يشير فى الواقع الى الوقوع فى اطار هذه المرتبة الثالثة من مراتب الصحة النفسية •

فالفنان ليس شخصية سوية ، وليس فى نفس الوقت شخصية تحت السوية ، بل هو شخصية فوق السوية • انه أسمى وأعلى وأرقى من الأشخاص العاديين • انه يسخط ولا يرضى عن الواقع من حوله لأنه يرى أن ذلك الواقع قد خرج عن الخط السليم للوجود • انه يرى أن الواقع من حوله قد انحرف عن الجادة ، وانه يجب أن يتعدل وأن ينصلح ، وذلك بأن ينهج وفق الفطرة السوية ووفق الخطوط التى كان عليه أن يلتزم بها لولا الحضارة التى مسخت الجميل وجعلته قبيحا ، والتى أفسدت الكثير من الوجوه الرائعة التى كانت تتلبس بها الحياة الانسانية فيما قبل الحضارة •

من هنا فان الفنان يترسم ما يجب فى مقابل عدم رضاه عما هو كائن • فثمة صور ذهنية تتشكل فى ذهن الفنان لما كان يجب أن يكون عليه الوجود حتى يكون وجودا سويا • ومن الطبيعى أن يستمد الفنان تلك الصور الذهنية من ذات نفسه باعتبار أنـه جزء نقى ومصفى من الطبيعة ، ومن أحضان الطبيعة ذاتها أعنى ما تبقى من الطبيعة بغير أن تمتد اليه يد الانسـان بالتلويث والتشويه والابادة • وهل بقيت من الطبيعة الخالصة بغير أن تمتد اليه يد الانسان سوى شذرات هنا وهناك ؟ أما الجانب الثالث الذى يستلهمه الفنان فهـو نتـاء الفنانين الآخرين السابقين عليه أو المعاصرين له ناهيك عن الاستلهام السلبى الذى يستمده

الفنان من الجوانب المظلمة أو من الجوانب التى أفسدتها يد الانسان ، فيأخذ فى النعى عليها بما ينتجه من فن ٠

وعلينا أن ننظر الى الصور الذهنية التى يترسمها الفنان فى ذهنه لا باعتبارها أشياء ثابتة مستقرة ونهائية ، بل باعتبار أنها بمثابة شريط سينمائى دائم التغير ٠ فالفنان لا يقف عند حد معين من الطموح ، كما انه لا يقف عند درجة معينة من التطور ٠ انه ذهن دائم الاشتغال والتغير ٠ انه كيان نفسى هائج ومتزايد فى الاهتياج ٠ فالصور الذهنية التى تتوالى على ذهن الفنان تنم جميعا عن التباين فيما بينها وبين الواقع ٠ وأكثر من هذا فانها تنم على عدم التطابق فيما بينها ، بل انها تتعارض أو قل تتفوق بعضها على بعض فى ذهنه ٠ من هنا فان الفنان لا يرضى حتى عن أعماله التى أنتجها ، وذلك بسبب التغير المستمر والدائب بين صوره الذهنية المتلاحقة ٠ فما كان يترجم الفنان عنه من صور ذهنية لم يعد هو نفس ما يبغى الترجمة عنه بعد ذلك ٠ فما يرضى عنه الفنان من صور ذهنية ، ليس تلك الصور التى كانت تهيمن على ذهنه قبل أن ينتج فنه ، بل هو الصور الذهنية التى تسيطر على ذهنه الآن وهنا ٠ فما كان مرتسما فى ذهنه قبلا ليس هو ما يرتسم فى ذهنه اليوم ٠ ومن هنا فانه ينفر مما سبق له انتاجه ، بل انه لا يعود بذهنه الى تلك الصور التى سبق أن ترجمها الى فن ٠ انه حتى اذا قام بتذكرها ، فان تذكره لها لا يكون مصحوبا بالرضى ، بل يكون على العكس من ذلك مصحوبا بالتبرم وعدم الرضا ان لم يكن بالامتعاض والسخط ٠

ومما يزيد من عدم رضا الفنان ما يشاهده من شدة اقبال الناس على ما هو زائف وما هو قبيح وما هو غير صادق مع طبيعة الأشياء ٠ فالفنان يتضايق أشد المضايقة لأنه يشـــاهد أن الناس ينحرفون عن الصدق ٠ انهم يسيرون وراء البهرج دون الجوهر ، ويقفون أثر الزيف ويتركون المضمون الجدير بالتقدير والاتباع ٠ فثمة نوع من المناهضة ينشأ فيما بين الفنان والناس من حوله ٠ انه لا يكره الناس ، ولكنه يشمئز مما يضربون فى اثره وما يأخذون به فى حياتهم ٠ ناهيك عن احساس الفنان بأن الناس فى معظمهم ينصرفون عن الفن ، ولا يأبهون بما ينتجه من فن أصيل ، بينما هم يتكالبون على ما ليس من الفن فى شىء ٠ فهم يجرون وراء الزخارف الفارغة ، ولا تأخذ بألبابهم ســوى القشور والتوافه ٠

وثمة دافع آخر يشيع الاحساس بعدم الرضى فى قلب الفنان هو الشعور بقصور أداة التعبير التى فى حوزته ٠ فمهما افتن الفنان فى

مطابقة ما ينتجه مع ما ارتسم في ذهنه من صور ، فانه يجد ثمة مفارقة وبونا شاسعا بين نتاجاته الفنية وبين تلك الصور الذهنيه التي ارتسمت في ذهنه . فالفنان يستشعر اذن العجز في الابانة الفنية . وعجزه عن الابانة الفنية يتأتى عن شيئين : الشيء الأول عجزه هو عن الوصول الى آخر الشوط في وسائل الصياغة الفنية . فمهما أجاد الفنان في الأداء الفني ، فانه يستشعر القصور والتخلف . وشأن الفنان هنا أيضا شأن الأديب بازاء شعوره بالبون الشاسع بينه وبين السيطرة على اللغة وتطويعها لأغراضه في الابانة الأدبية . أما الشيء الثاني - فهو عجز وسائل الابانة ذاتها وبرمتها عن الابانة . فمهما تقدمت وسائل الابانة الفنية ، فانها تعجز في النهاية عن ملاحقة تطور وتقدم وتعقد الصور الفنية التي ترتسم في ذهن الفنان . فالانسان برغم قدرته على الابانة الفنية ، فانه سوف يظل عاجزا عن تحقيق المطابقة بين صوره الذهنية المتالية وبين ما يمكن أن تسعفه به وسائل التعبير الفني . فتلك الوسائل لا تزال - وسوف تظل دائما - متخلفة عن الأخيلة الفنية التي تعتمل في أذهان الفنانين . وهذا البون الشاسع بين أخيلة الفنان وبين واقعه الانتاجي يسبب له الكثير من التبرم والكثير من الضيق النفسي والتوتر الذهني .

وكما أن لغة الكلام تكون دائما أبطأ من لغة الافكار لدى الأديب ، كذا فان لغة الفن تكون بصفة دائمة أبطأ من لغة الصور الذهنية تعتمل في خيال الفنان . فبينما نجد أن الصور الذهنية الفنية سريعة ومتلاحقة ومتتابعة كشريط سينمائي في ذهن الفنان ، فان يده لا تسعفه بالترجمة عما يعتمل في ذهنه من أخيلة فنية . من هنا فانه يحس بالاحباط لأنه يجد نفسه عاجزا عن ترجمة ما يعتمل في نفسه . وأكثر من هذا فان الكثير من تلك الأخيلة والصور الذهنية الفنية تهرب من الفنان قبل أن يتاح له ترجمتها في أعماله الفنية . وهذا مما يصيب الفنان بالاحباط والسخط ويضربه بعدم الرضى . فهو يحس بأنه بفقده لتلك الأخيلة والصور الذهنية الفنية ، قد فقد أشياء عزيزة الى قلبه ، بل يحس بأنه قد فقد قواما من قوامه ، وجانبا جوهريا من ذاتيته . فهو يحزن على ما يفوته تسجيله وترجمتـه واخراجه من حيز الكمون الذهني الى حيز الواقع الفني .

الثنائية بين الصور الذهنية والواقع :

قلنا ان هناك مفارقة بعيدة المدى بين ما يرتسم في ذهن الفنان من صور فنية من جهة وبين الواقع من حوله من جهة أخرى . ولقد عزونا

الى هذه الثنائية ما يستشعره الفنان من توتر نفسى مستمر · ذلك ان الفنان كلما أراد أن يحيل صوره الذهنية الى واقع فعلى فيما ينتجه من فن ، فانه يجد أنه يعجز عن ترجمة ما يدور بمخيلته ترجمة وافية ، بل انه يجد أن وسائل التعبير الفنى ذاتها ــ مهما بلغت من الجودة ، ومهما بلغ هو من السيطرة عليها ــ فانها تظل قاصرة عن الوفاء بالتعبير الفنى فى تمة ناهيك عن أن الصور الذهنية فى ذهن الفنان دائبة على التطور والحركة · من هنا فان الفنان لا يجد فيما انتجه أى نوع من التوازى بين انتاجه من جهة ، وبين ما استجد من الصور الذهنية الفنية من جهة أخرى ·

على أن هذه الثنائية المتصلة فى ذهن الفنان تغذى بعضها بعضا ، وتؤثر بعضها فى بعض · فالفنان يستمد أولا صوره الذهنية من الواقع المحسوس والمتجسد بادىء ذى بدء · ولكن ما تفتأ صوره الذهنية أن تستقل عن الواقع المحسوس ، وذلك لعدة أسباب نستطيع أن نوجزها فيما يلى :

أولا : التراكم الخبرى : فالفنان منذ نعومة أظفاره يتلقى صورا ذهنية من الواقع من حوله · وهذه الصور المستمدة من الخارج تتراكم بعضها فوق بعض · على أن التراكم الخبرى لا يعنى الاضافة المستمرة بغير أن يتم التفاعل بين الصور المتراكمة والمضافة بعضها الى بعض · فالواقع الذى لا مرية فيه هو أن هناك تفاعلا على أكبر جانب من الدقة والتعقد يتم بين الصور الذهنية المستمدة من الواقع الخارجى عند الفنان · وينشأ عن ذلك التفاعل بين الصور الذهنية قوام مستقل قائم بذاته يتخذ له موقفا مباينا لما هو موجود فى الواقع بالفعل ·

ثانيا : الغربلة أو التصفية : فالفنان لا يكتفى بالتجميع والتفاعل فيما بين الصور الذهنية ، بل هو يقوم بعملية غربلة وتنقية لما حصله من صور ذهنية · فهو يحذف الكثير من الصور الذهنية التى يكتشف أنها ليست مواتية أو ليست مناسبة ، أو لم تعد تحتل مكانة فنية لديه · فما كان يعجب به الفنان فى طفولته من صور ذهنية استقاها من الواقع ، قد لا تقنعه بجمالها أو بروعتها أو أهميتها وقد قيض له النمو والنضج الفنى ·

ثالثا : وهذا يتأدى بنا الى العامل الثالث من عوامل تباين الصور الذهنية فى ذهن الفنان عن الواقع من حوله · فالفنان فى نموه الفنى يكتشف أنماطا أو أطرا فنية جمالية جديدة · ونحن لا نعنى هنا بالنمو النمو البيولوجى فحسب ، بل نعنى النمو الخبرى أيضا · فالفنان من حيث النوع الأول من النمو لا بد أن يسير من مرحلة نمائية الى مرحلة

نمائية أخرى تالية . ومن الطبيعي ان لا تجب كل مرحلة نمائية المراحل السابقة عليها ، بل هي تستوعبها في انحائها وتتفوق عليها . فالتقييم الجمالي لدى الفنان لا يسير على شكل قفزات حيث تتصف كل مرحلة نمائية بخصائص معينة ، بل ان النمو التقييمي يسير في هيئة خطوط متداخلة . فالخط الأول الذي يرمز للطفولة يشترك في جزء منه مع الخط الذي يرمز للمراهقة . وخط المراهقة يشترك في جانب منه مع الخط الذي يرمز للشباب . وهكذا دواليك بالنسبة لمراحل النمو المتباينة . أما من حيث النمو الفني المتعلق بالتحصيل الخبري الفني ، فانه لا ينفصل عن النمو الفني المتأتي عن خصائص النمو البيولوجية ، بل هناك تكامل بين النوعين من النمو . فالفنان في نموه الخبري الفني يجمع بين ما يتعلق بخصائص نموه في المرحلة النمائية البيولوجية التي يمر بها ، وبين المستوى الخبري الفني الذي يكون قد وصل اليه . ويتم التكامل بين النمو البيولوجي من جهة ، وبين النمو الفني التحصيلي من جهة أخرى . ولكن في النهاية نجد أن هذا النمو المتكامل بين الفطري والمكتسب يمايز بين الصور الذهنية الفنية المعتملة في ذهن الفنان وبين الواقع المتواجد من حوله .

رابعا : تغير الواقع نفسه من حول الفنان . ذلك أن الحضارة دائمة التغير . فما نشاهده اليوم لا نشاهده كما هو في الغد ، بل يشوبه التغير . واذا كانت الحضارة قد أخذت تغير كل شيء ببطء وهوادة في بداية الامر ، فهي ليست كذلك في المراحل المتأخرة من التطور الحضاري . ولعلنا لا نخطيء اذا قلنا ان الحضارة تسير في تطورها وفق متتالية هندسية وليس وفق متتالية حسابية .

خامسا : تغير القيم الفنية ذاتها : وتباين الذوق الفني بالمجتمع . فما يعتبر جميلا في وقت قد لا يعتبر كذلك في وقت آخر بنفس المجتمع . فالمجتمع لا يتغير من حيث أشكال حضارته فحسب ، بل يتغير أيضا من حيث تقييمه للجميل والقبيح ، والمناسب وغير المناسب . والفنان يجد أن الصور الذهنية التي ارتسمت في ذهنه قد تباينت كثيرا أو قليلا عما وقع من تغيرات في القيم الجمالية في مجتمعه .

ونحن نرى أن الفنان يحاول دائما على تحقيق التجانس والانسجام فيما بين صوره الذهنية وبين الواقع . فهو أحيانا يحاول الارتفاع بمستوى الواقع الى مستوى صوره الذهنية ، بينما يحاول في أحيان أخرى تعديل صوره الذهنية بحيث تماشي الواقع . ولقد يجد الفنان أنه في بعض الأحيان يكون عاجزا عن تحقيق التوافق بين صوره الذهنية وبين الواقع . وفي هذه الحالة فانه يحس بالتوتر يملأ جنباته مما قد يعرضه لما يشبه

أن يكون انهيارا عصبيا · بيد أن فجر الانفراج النفسي ما يفتأ أن يظهر في الأفق النفسي للفنان · فهو في تلك اللحظات يبدأ في استشمار الأمل بعد اليأس ، والرجاء بعد القنوط ، بل انه يبدأ في احالة مثل ذلك الأمل ومثل هذا الرجاء الى واقع · فهو يسارع الى اعمال يديه في الخامات على نحو جديد يعبر عما يخالجه من تلك الحالة التوفيقية التي كان يفتقدها في لحظات المفارقة والتباين الشديد بين صوره الذهنية وبين الواقع · ولعلنا لا نخطيء اذا ما قلنا ان تحقيق التوازن بين الصور الذهنية وبين الواقع هو الأمل الذي ينشده الفنان حتى يبدأ في الانتاج الفني ·

ولقد نقول ان ثمة معادلة صعبة على الفنان أن يحققها فيما بين صوره الذهنية وبين الواقع من حوله · فهو يريد من جهة أن يحقق ذاتيته وأن يعطي الأولوية لما يعتمل في ذهنه من صور مباعدة للواقع · ولكنه من جهة أخرى لا يرغب في أن يرتمي في أحضان الاغتراب ، فيضحي في عزلة عن الواقع الاجتماعي المحيط به · فبينما يجد الفنان نفسه مشدودا الى أخيلته الذهنية غير الواقعية ، فانه يجد نفسه من جهة أخرى مشدودا الى الواقع يرغب في تحقيق التوافق معه · ومن المعروف أن الارتماء في أحضان تلك الصور الذهنية معناه الابتعاد عن الواقع تماما ، وكذا فان تحقيق المجانسة الكاملة مع الواقع يعني فقدان الفنان لذاتيته ، ولمقدرته على السمو بالواقع الموجود من حوله ·

ولكي ينجح الفنان في تحقيق المعادلة الصعبة بين صوره الذهنية وبين الواقع ، فان عليه أن يحقق التوازن أو أن يعثر على نقطة الالتقاء بين الخيال والواقع ، أي بين المثل العليا الذهنية وبين المتحقق بالفعل في اطار الواقع · ولسنا نخفي أن العثور على مثل تلك النقطة من الصعوبة بمكان · من هنا فان الفنان يجد نفسه في حالة من التوتر النفسي الذي اذا ما انفرج ، فان الفنان يعثر عندئذ على أول الخيط بحيث يتسنى له أن يبدع فنا جديدا ·

والواقع ان تحقيق التوازن في ذهن الفنان بين صوره الذهنية وبين الواقع الاجتماعي لا يعني أن جميع الفنانين عندما يحققون مثل ذلك الاتزان يكونون قد حققوا نسبة واحدة بين قطبي هذه الثنائية · ذلك أن هناك فنانين أكثر استمساكا وتحيزا للصور الذهنية من فنانين آخرين يكونون أكثر استمساكا وتحيزا للواقع · من هنا فاننا نجد أن تلك النقطة التي يتحقق عندها التوازن لدى أحد الفنانين تختلف عن النقطة التي يحقق عندها فنان آخر توازنه · ومن هنا أيضا نجد أن بعض الفنانين يوصفون بأنهم مثاليون ، بينما يعتبر فنانون آخرون واقعيين · فالفنان المثالي

يتحيز الى صوره الذهنية مع عدم اطراحه اطراحا تاما للواقع ، كما أن الفنان الواقعى يتحيز للواقع مع عدم اطراحه لصوره الذهنية ٠

والخلاصة أن الفنان يحيا حياة داخلية ديالكتيكية حيث تصطرع الصور الذهنية مع الواقع من حوله كما يدركه ويتصوره ، فيتأتى عن ذلك الديالكتيك مواقف ونتاجات هى العمل الفنى ٠ بيد أن الديالكتيك لا يتوقف بحال ٠ فكلما قطع الفنان شوطا ووصل الى نتائج ، فانه يعود من جديد الى اقامة مجابهة أو مواجهة بين صوره الذهنية وبين الواقع المدرك والمقيم ، بحيث ينتهى الى نتائج ومواقف جديدة ٠ وهكذا دواليك من مواقف ديالكتيكية ونتائج واعمال فنية متلاحقة ٠ فثمة توتر نفسى يتبعه استرخاء أو انفراج ، ثم توتر من جديد يتبعه استرخاء وانفراج وهكذا الى ما لا نهاية ٠

معركة الفنان مع نفسه :

قلنا ان الثنائية المتمثلة فى ذهن الفنان فيما بين صوره الذهنية وبين صوره الادراكية المتعلقة بالواقع الموضوعى المحيط به تسبب له نوعا من التوتر أو حتى التبرم فى حياته ٠ ذلك أن الصور الذهنية التى تعتمل فى ذهن الفنان اما أن تكون أعلى من الصور الادراكية ، واما أن تكون أخفض منها ٠ وفى الحالتين فان الفنان يستشعر نوعا من عدم الاستقرار النفسى يعتمل فى نفسه ٠ فهو اذن يبحث عن نقطة التقاء فيما بين النوعين من الصور الذهنية ٠ ولكنه ما يكاد يعثر على نقطة التقاء فيما بين هذين النوعين من الصور ، حتى يجد أن الأرض تميد من تحت قدميه لأن ثمة تباينا جديدا يحدث فيما بين صوره الذهنية التخيلية وبين صوره الذهنية الادراكية ٠ وقد فصلنا القول فى الأسباب التى تحتم حدوث مثل تلك التطورات فى نطاق الذهن وفى نطاق الواقع من حول الفنان ٠

وطالما أن الفنان يستشعر التبرم بسبب تفاوت الصور الذهنية والصور الادراكية ، فانه يجد نفسه فى معركة حامية الوطيس مع نفسه ٠ فهو من جهة يصبو الى تحقيق الارتفاع عن مستوى الواقع ، وهو من جهة أخرى يصبو الى التكيف للواقع الاجتماعى من حوله ٠ ولقد أسمينا هاتين المحاولتين والتوفيق بينهما بالمعادلة الصعبة ٠ ولعلنا فيما يلى نستعرض تلك المعركة التى تقع فى ذهن الفنان والتى تحتدم أساسا فيما بين صوره الذهنية التخيلية وبين صوره الذهنية الادراكية ٠

ثمة أولا : المعركة التى تنشب فيما بين التقليد والابتكار ٠ فالفنان

يجد ثمة تيارين متضادين يجتذبانه - التيار الأول هو تيار تقليد الآخرين والضرب في اثرهم ومراعاة التقاليد والأصول الفنية المرعية ، وما سبق أن توصل اليه الفنانون في مضماره من قواعد أو أصول . أما التيار الثاني الذي يعمل على جذب الفنان اليه ، فهو تيار الابتكار . فالفنان يجد لديه رغبة ملحة في التنصل من تلك القواعد المرعية أو من الأصول الفنية المتعارف عليها . انه يريد أن يتحرر من القيود والشكائم التي جعلت أمامه والتي تقيد حركة فكره ووجدانه وابتكاره . انه لا يرغب في أن ينصب في قوالب سبق أن أعدت من قبل بحيث لا يكون عليه الا أن يصب نفسه وجهده فيها . انه يرغب في الحرية والانطلاق ولا يطمئن الى ما سبق أن توصل اليه الآخرون مهما بلغوا من الروعة والاتقان . انه يهفو الى أن يشكل لنفسه خطا جديدا ، وأن يترك بصمته الشخصية على الأعمال الجديدة التي يخلقها خلقا ويبتكرها ابتكارا . .

وثمة ثانيا : المعركة التي تنشب في ذهن الفنان بين تحقيق ذاتيته من جهة ، وبين رصد الواقع من جهة أخرى . فثمة تياران يحاول كل منهما كسب الفنان الى صفه . فهناك أولا — تيار الذاتية الذي يجذب الفنان الى صميم ذاتيته ، ويدفع به نحو الالتفاف حول محور نفسه وصميم شخصيته . وهناك من جهة أخرى تيار يجذب الفنان الى الواقع الموضوعي . انه يريده على الارتباط بالأشياء والناس والعلاقات . وبتعبير آخر انه تيار يلجم الفنان ويحمله على التخفيف من غلوائه ووضع حدود وسدود أمام نزعاته الذاتية وشطحاته الخيالية .

وثمة ثالثا : المعركة التي تنشب في ذهن الفنان فيما بين التحرر من القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية وبين القيم الأخلاقية المرعية والمواضعات الاجتماعية المقررة بالمجتمع . خذ مثالا لذلك الفنان الذي يجد نفسه راغبا في تصوير الجسم البشري عاريا تماما باعتبار أن التكوين الخلقي يشكل جانبا أساسيا من الطبيعة الحية . ذلك أن الانسان كائن حي شأنه شأن باقي الأحياء لا يكون مرتبطا بالملابس . فالملابس اختراع بشري قد انضاف اضافة الى الطبيعة . والانسان على الطبيعة متجرد من الملابس تماما . وبتعبير آخر فان الحضارة البشرية هي التي أضافت الملابس الى الانسان . فمن هذه الزاوية يجد الفنان نفسه بحاجة الى تصوير الطبيعة البشرية كما هو حاله بازاء باقي جوانب الطبيعة . بيد أن المجتمع بتقاليده وقيمه الدينية والخلقية والعرف والتقاليد والقوانين يقف أمام الفنان وهو يطالبه بأن يرعى الأصول والمواضعات الاجتماعية ، وأن يخضع فنه لها والا يخرج عليها ضاربا صفحا بها . فعلى الفنان اذن ان يحسم الموقف وان يتخذ له موقفا من هذين التيارين المتعارضين فهو اما أن ينضم لصف

المعاصرين للطبيعة الحية ، واما يجارى المجتمع ويتصاع لقيمه وقواعده الأخلاقية ٠

وثمة رابعا : الصراع الذى ينشا فى ذهن الفنان بين ما سبق أن الفه واتبعه فى عمله الفنى ، وبين الخطوط الجديدة أو الاتجاهات المستحدثة التى تستهويه وتأخذ بلبه ٠ فهو يجد نفسه من جهة ميالا الى الضرب فى أثر نفس الخطوط والاتجاهات التى ألفها واتبعها وسار فى هديها ، بينما هو يجد نفسه من جهة مقابلة ميالا أيضا الى أن ينفض ذلك القديم عن نفسه ، وأن يأخذ بالجديد الذى يناهض أو حتى يتناقض مع ذلك الخط المألوف والمعتاد ٠ وبتعبير آخر فان الفنان يجد نفسه حائرا أو مضطربا بين المألوف وبين المستحدث ، أو بين ما اعتاد عليه وبين ما لم يعتد عليه ولكن له بريق واغراء واستمالة ٠

وثمة خامسا وأخيرا : النزاع الذى ينشب فى ذهن الفنان بين ما يجده وجيها وجميلا أو على مستوى فنى راق وأصيل ، وبين ما يقوله له النقاد من حوله ٠ ذلك أن ما يراه الفنان جميلا أو على جانب كبير من الذوق الفنى ، قد يعتبر فى نظر الناس من حوله أو فى نظر بعض النقاد كاشد ما يكون عليه القبح والالتواء ٠ فما يراه هو جميلا ورائعا ، قد لا يراه الآخرون كذلك ، بل قد يرونه خلوا من كل جمال ومن كل فن ٠ فماذا يكون موقف الفنان ؟ انه يجد نفسه فى صراع مع نفسه ٠ انه اما أن يتشبث بموقفه وأن يستمر على تقديره لعمله وعلى ايمانه بما اختاره من اتجاهات فنية ، واما أن يرضخ لما يقوله له النقاد ، فيلقى بما دأب على اتباعه والنهج وفقه عرض الحائط وأن يستبدل به ما يرتئيه النقاد وما يقولون به ويقررونه ٠

وثمة فى الواقع مجموعة من الآثار التى تخلفها معركة الفنان مع نفسه تبدو فى نتاجاته الفنية ٠ ونستطيع تلخيص تلك الآثار فيما يلى :

أولا : التناقضات التى يمكن أن يلمسها المشاهد أو المستمع لنتاجات الفنان ٠ ويمكن أن نفسر ما يمكن أن يتبدى من تناقضات أو عدم اتساق فى أعمال الفنان فى ضوء ما اعتمل فى ذهنه من معارك ذهنية ٠ ويخطىء من يفسر التناقضات التى تتبدى فى أعمال الفنان بأنها تقصير من جانبه أو بأنها عدم اخلاص لما استنه لنفسه من مبادىء ٠ ذلك أن الفنان انسان قبل كل شىء ٠ والانسان مهما تحيز لجانب أو لاتجاه أو لمبدأ ، فانه لايستطيع أن يلتزم بما أعلن تحيزه له بغير أن يخرج عليه فى بعض الأحيان٠ والشأن هنا كالشأن بالنسبة للانسان صاحب الأخلاق الفاضلة ٠ فهو برغم أخلاقه الفاضلة ، فانه قد يخرج على ما تقول به الفضائل ، فيقع

فى بعض الأخطاء الخلقية ، أو يقترف بعض الرذائل التى لا يوصف بها الفضلاء من الناس · فالفنان مهما انحاز أو مهما تشيع لاتجاه أو لموقف فى المعـارك التى تعتمل فى ذهنه ، فانه يخرج فى بعض الأحيـان عما انحاز اليه مرتميا فى أحضان ما ينعى عليه ولا يوافق عليه ·

ثانيا : توقف الفنان فترة من الزمن عن الانتاج الفنى · فثمة فترة أو فترات تمر فى حياة الفنان يجد نفسه خلالها فى حومة التردد أو فى قمة العجز عن الاختيار · انه يكون مشدودا عندئذ بين الاتجاهات المتعارضة بنفس الدرجة من الشد · ولذا فانه يقف مكتوف اليدين لا يستطيع أن يعمل شيئا · ويخطىء من يتهم الفنان فى تلك الفترات التى يتوقف خلالها عن الانتاج الفنى بأنه قد ارتمى فى أحضان الكسل ، أو بأنه قد انصرف عن فنه · والخليق بنا أن نبرر التوقف عن الانتاج الفنى بما يشتعل فى ذهن الفنان من معارك ذهنية تطغى على عقله ووجدانه جميعا ، وتسيطر على اتجاهاته وتشل حركته · وتحول بينه وبين الاستمرار فى الانتـــاج الفنى فترة من الزمن تطول أو تقصر الى أن يتم له الاختيار المتيقن ·

ثالثا : التفاوت الشديد فى القيمة الفنية لنتاجات الفنان : فالواقع ان الفنان عندما يعبر عن ذات نفسه ، فانه يكون فى تلك الحال فى قمة ابداعه الفنى · ولكنه عندما يصاب بالذبذبة أو عندما يخضع خضوعا أعمى وغير متبصر لما يرتضيه له غيره ، أو عندما يخضع للتقليد أو لما تواضع عليه مجتمعه من معايير غير مرنة ، فان انتاجه الفنى يأتى هزيلا واهنا · فما يمكن مشاهدته من تفاوت فى عمل الفنان أو فيما ينتجه من صور أو تماثيل أو نغمات · انما يرجع فى الواقع الى ما يعتمل فى ذهنه من معارك ذهنية ، والى ما يختاره من مواقف بازاء تلك الثنائيات التى تعترك فى ذهنه وينشب حولها نزاع ذهنى ونفسى شديدان ومن هنا فان انخفاض مستوى بعض نتاجات الفنان لا يعزى بالضرورة الى افلاسه فنيا أو الى عجزه عن الابانة الفنية ·

ما يهدد الأمن النفسى :

يهتم الفنان أكثر ما يهتم بالحفاظ على عالمه الداخلى بغير أن يقتحمه مقتحم ، وبغير أن يغير عليه مغير ، بل وبغير أن يكشف أحد النقاب عن أسرار ذلك العـالم الداخلى الخاص به · فهو فى الواقع يعيش حيـاته الشخصية جدا أكثر مما يعيش حياة المجتمع · وحتى بالنسبة لمخالطات وعلاقات الفنان الاجتماعية ، فانها لا تعدو أن تكون قشورا فى حياته ،

ولا تمثل لحياته الحقيقية • فحياة الفنان الحقيقية تتمثل فى عالمه الداخلى المستقل • ولعلنا نستعرض بعض المواقف التى تعمل على تهديد الامن النفسى للفنان •

ثمة أولا : الكشف عن النقاب قبل اختمار الفكرة : فلقد يكون الفنان بصدد الامساك بأول الخيط فى أحد نتاجاته الفنية ، ولقد يكون قد بدأ بالتخطيط المبدئى فى أوراق أو فى نماذج أو فى محاولات مبدئية لم تتبلور بعد • ولكنه وهو فى هذه المرحلة قد يقتحم عليه مقتحم هدوءه النفسى وانسجامه الروحى المسيطر عليه والمحتضن له • فماذا تكون النتيجة ؟ انه قد يجد أن مجرد حدوث مثل هذا الاقتحام فيه اجهاض لطاقته الفنية • لقد يكون نتيجة كشف النقاب عن تلك الأفكار المبدئية التى تساور الفنان أن تتحطم عزيمته وتفتر همته وتخفت جذوة نشاطه وينطفىء حماسه الذى كان يمارس بواسطته نشاطه الفنى المبدئى • والواقع أن هذه الحالة لا تحدث للفنان فحسب ، بل انها قد تحدث لأى انسان وهو بازاء بدايات وبواكير أحد المناشط يكون متأملا له ، وقد بدأ فى بلورته • فاذا ما اقتحم عليه أحد تفكيره ، فانه بذلك يكون قد فجر تلك الطاقات الداخلية فى غير ما طائل ، وتكون النتيجة الحتمية الانصراف عن العمل أو التوقف عن ممارسة النشاط أو حتى فقدان البريق الذى كان يحيط بالعمل الذى شرع فى التخطيط له والتأهب لتنفيذه • فمما يهدد الأمن النفسى للفنان اقتحام عالمه الخاص واستطلاع أفكاره التى لم تنضج بعد ، والتى لم يتم لها التبلور الكافى للخروج من حيز الكمون الى حيز الواقع والتنفيذ •

ثمة ثانيا : تثبيط الهمة وملاحقة الفنان بالنقد وتحقير ما أنتجه او ما هو بصدد انتاجه • فثمة طاقة معينة يكون الفنان قد جهزها لاتمام العمل • ومن الطبيعى أن تصرف تلك الطاقة فى انجاز العمل الفنى وفق مراحله التى لا بد أن يسير فيها مرحلة بعد أخرى • فاذا ما بدأت سياط النقد والتجريح والتحقير فى ملاحقة الفنان ، وقد بدأ فى تنفيذ مشروعه الفنى ، فانه يستهلك الطاقة النفسية التى كان قد جهزها لانفاقها فى مشروعه الفنى فى الدفاع عن نفسه ورد نبال النقد الى نحر الناقدين • والواقع أن هناك من النقد ما لا يقصد الى البناء ، بل يقصد الى الهدم • من ذلك مثلا أن يقول أحد النقاد أو المجرحين للفنان ان فكرته التى يترجمها فى العمل الفنى فكرة مبتذلة ومستهلكة ، وأن من الواجب عليه أن يبحث له عن فكرة جديدة تستحق أن يبذل فيها الجهد •

ثمة ثالثا : التدخل فى العمل الفنى فى أثناء تنفيذه • فالواقع

أن العمل الفنى بمثابة نبتة أو كائن حى يبدأ جنينا ثم يأخذ فى النمو حتى يتم امتلائه · فهو لا يتحمل الاضافة والترقيع والا فانه يضحى مهدد بفقد صفته التكاملية · فالفنان اذا ما دخل معه فى خط انتاجه الفنى دخيل ، فانه يفقد عندئذ اطمئنانه النفسى ، ويجد نفسه وقد فقد أمنه الداخلى · وهل من شىء يفقد الفنان أمنه النفسى أكثر من تدخل يفقد العمل الفنى وحدته وتكامليته ؟ وحتى اذا تظاهر الفنان بانه لم يتأثر ولم يتهدد ، فانه يكون فى قرارة نفسه قد أحس بهزة نفسية عميقة تفقده احساسه بالطمأنينة ، وكأن احدى قلاعه الرئيسية قد أصيبت بزلزال خطير ·

ثمة رابعا : استعجال الفنان وحثه على السرعة فى الانجاز : فمثل هذا الحث أو الاستعجال يصيب الفنان بالكثير من الاضطراب ، بل انه قد يحس بأنه فقد قدرته على الابداع · ذلك ان العمل الفنى — كما قلنا — بمثابة نبتة أو كائن حى يجب أن يتم نموه بغير عجلة وبغير أى ضغط يمارس من الخارج · ولعلنا نسوق بهذه المناسبة قصة مايكل انجلو الذى نيط به وضع رسوم بقبة كنيسة القديس بطرس · لقد استبطأه البابا ، فناداه فى أثناء عمله وانهماكه فى الرسم وأخذ يحثه على سرعة الانجاز · فماذا كانت النتيجة ؟ لقد توقف الفنان عن العمل تماما متنحيا عن الاستمرار فى الرسم · لقد أحس بأنه قد هدد فى أمنه الداخلى · فالفنان يريد أن يكون مستقلا بمخيلته بغير أن يقتحمها مقتحم ، وبغير أن يهدد امنه مخلوق مهما كان حتى ولو كان البابا نفسه صاحب الصولة والسلطان منقطع النظير وقتذاك ·

ثمة خامسة : الثناء الشديد والمبالغة فى مدح الفنان · فالواقع أن المدح والذم سيان من حيث تأثيرهما الردىء فى طمأنينة الفنان · صحيح ان الفنان بحاجة الى التشجيع الدائم · ولكن هذا لا يعنى أن الفنان بحاجة الى الملق أو الى وضعه فى أعلى عليين · فكثرة المديح تعمل على زلزلة الأرض من تحت قدمى الفنان · وهناك فى الواقع نوع من السطو أو السيطرة النفسية يفرضها المادح على الممدوح · فالثناء الذى لا يصل الى حد السيطرة يكون مفيدا للفنان · ولكن اذا كان الثناء أو المديح أداة للسيطرة النفسية ، أو لفقدان الفنان لاستقلاله النفسى ، فانه يكون عندئذ اداة لتهديد أمنه أو لفقده طاقاته النفسية · وما يزال علم النفس حائرا فى تفسير الحسد كظاهرة نفسية وروحية · ولا نعنى هنا بالحسد الحقد ، بل نعنى تأثير المدح تأثيرا سيئا فى الممدوح · لقد يقول أحد الأشخاص للفنان « ان همتك عالية أو ان عبقريتك فى الانتاج الفنى عظيمة » ، فيجد نفسه بعد هذا الاطراء عاجزا عن الاستمرار فى العمل · ولسنا هنا

نقول خرافة ، بل نقرر حالة متواترة ويقررها كثير من العباقرة • ولعلنا نفسر الحسد بالمديح بأنه اقتحام الصومعة النفسية التى ينعزل فيها الفنان ، حيث يخبىء فراخه الفنية الغضة الضعيفة التى تتأثر تأثيرا رديئا بمجرد اقتحام مكانها المخبوء ، حتى ولو كان ذلك الاقتحام بالاستحسان والتقريظ الكثير •

وهناك فى الواقع مجموعة من الحالات أو الظروف تعمل على تهديد أمن الفنان نفسيا • ولعلنا نوجز تلك الحالات أو الظروف فيما يلى :

هناك أولا : الزيارات المفاجئة أو اقتحام خلوة الفنان • فنحن لا نشك أن الفنان بحاجة ماسة الى الخلوة والانعزال بعيدا عن كثير من أشكال العلاقات الاجتماعية • فاذا كان الفنان مستغرقا فى تأملاته الفنية ، أو اذا كان مندمجا ومنسجما فى انتاجه الفنى ، فاقتحم عليه مقتحم خلوته ، فانه بلا شك يحس بأنه قد هدد فى أمنه ، وأن الزائر المباغت قد هدم عشه الفنى الذى بناه بالكثير من التأمل والهدوء واحاطة نفسه بغلاف من الهدوء والعكوف على الذات • ويضاف الى هذا اقتحام ستار الفنان النفسى بالمكالمات التليفونية وكل ما يمكن أن يزعج الفنان فى خلوته أو يعمل على تشتيت انتباهه أو اخراجه من اطاره النفسى الذى حاكه لنفسه بالجهد الجهيد •

هناك ثانيا : المضايقات والمشاحنات والخصومات والشجارات والعتابات والهموم المعيشية وباختصار كل ما يحيط بالفنان من حالات اجتماعية تفقد الفنان الطمأنينة وتثير فيه الغضب أو اليأس أو التبرم • ولكن هناك فى الواقع ــ وبرغم هذا ــ مشكلات اجتماعية أو اقتصادية قد تشكل عوامل مساعدة تحفز الفنان على الانصراف عن الناس والانعكاف على العمل الفنى • فهو قد يستطيع الهرب من مشكلاته الى صومعته النفسية وقد اسدل ستارا كثيفا بينه وبين ما يمكن أن يهدد أمنه النفسى•

هناك ثالثا : تحميل الفنان بالمسئوليات التى تتطلب منه صرف جل الوقت أو زبدته بحيث ينصرف عن الابداع الفنى • لقد يكافأ الفنان أو قد ينال تقديرا من الدولة بأن توكل اليه رئاسة احدى الهيئات الفنية الكبرى • ان الفنان قد يجد فى مثل هذا التشريف ما يهدد أمنه وكأن الدولة قد عاقبته • ذلك أن الفنان وقد أزيح من عالمه الخاص البعيد عن الأضواء وأرغم على أن يكون تحت الكشافات المبهرة ، فانه يحس بأنه قد فقد أمنه الداخلى وأنه قد فقد كنزه الثمين ، ألا وهو الكيان النفسى المستقل والآمن • فالشهرة والمركز المرموق وما يتطلبه هذا من توزيع

الجهد وفقدان الحرية النفسية الشخصية انما تشكل عوامل تهديد لأمن الفنان •

الفشل فى تحقيق التوافق الاجتماعى :

يحس الفنان عادة بالغربة فى المجتمع الذى يحيا فى ظله والذى يتفاعل معه على نحو أو آخر • فهو على الرغم من تأثره بمجتمعه وتأثيره فيه ، فانه لا يستطيع أن يذوب فى تياره أو أن يتجانس تجانسا كاملا مع اتجاهاته ومواضعاته • فالفنان يظل بصفة دائمة كيانا مستقلا قائما بذاته وغير ذائب فى المزيج الاجتماعى الذى يوجد به • وأكثر من هذا فان الفنان يمثل عالما خاصا فى مقابل العالم المحيط به • فعالم الفنان له خصائصه واتجاهاته ، كما أن العالم المحيط به له خصائصه واتجاهاته المباينة • وحتى عندما يلتقى هذان العالمان وينسجمان فى بعض النقاط وفى بعض الأحيان ، فان هذا لا ينفى حدوث تعارض وتنابذ ومناهضة فيما بينهما فى بعض النقاط وفى بعض الأحيان •

وهناك فى الواقع مجموعة من الأسباب التى تحول فيما بين الفنان وبين تحقيق توافقه مع مجتمعه • ولعلنا نكتفى بذكر البعض من هذه الأسباب على النحو التالى :

أولا : ان الفنان ــ كما سبق أن قلنا ــ هو ابن الطبيعة ، وليس ابن الحضارة ذلك أن الحضارة لا تتواكب ولا تنسجم مع الطبيعة ، بل هى فى كثير من أنحائها تكون مناهضة للطبيعة وتكون عاملا من عوامل تفكيك أوصالها أو حتى القضاء عليها • فالواقع أن أول فأس ضربت الأرض ، وأول شجرة قام الانسان باستنباتها ، كانت فى نفس الوقت عامل انهيار المتربة ، وعامل هدم للغايات الطبيعية • فالحضارة وان كانت تعمل فى كثير من الأحيان على تحقيق رخاء الانسان فانها من جهة أخرى تشكل عامل هدم له ، وعامل هدم أيضا للطبيعة • ولعلنا اذا أجلنا النظر فى الحياة من حولنا ، فاننا لا نكاد نعثر على ما هو طبيعى • فحتى الحقول التى يظن البعض أنها من صميم الطبيعة ، ان هى سوى صناعة من صناعات الانسان ، وما هى سوى نتاج من نتاجات حضارته • فالحضارة يجب ألا تحصر فى نطاق الصناعات فحسب ، بل يجب أن يضاف اليها الزراعة أيضا • ولقد نقول ان كل ما مسته يد الانسان هو من الحضارة ، سواء كان ذلك المس بالبناء أم بالهدم • فأسلحة الدمار حضارة ، تماما كما أن أسلحة البناء حضارة • والسموم حضارة ، تماما كما أن العقاقير الطبية التى تعالج الأمراض حضارة •

والفنان هو الشخص المناصر للطبيعة ، والمناهض في نفس الوقت للحضارة · وحتى عندما يشير الفنان الى الحضارة في أعماله الفنية ــ سواء كانت صورا أم تماثيل أم نغمات ــ فانه ينحاز قدر استطاعته لما هو أثر من آثار الطبيعة · وبتعبير آخر فان الفنــان يجد من حوله مقومــات ومواضعات كثيرة تتعارض مع ما يعتمل في نفسه من ميول طبيعية · فهو يعمل دائما على أن ينفض من يديه كل ما لوثتهما به الحضارة انه يصبو الى التطهر والنقاء التام من براثن الجريمة التي اقترفها الانسان منذ نشأته على الأرض وهو المخلوق الذى عمل بطريق مباشر أم بطريق غير مباشر على تحطيم الطبيعة وعلى القضاء على نقائها · فالفنان اذن ــ وهذه حالة ــ هو شخص يحس بالاغتراب في مجتمعه ، وهو مجتمع قد انبنى لبنة لبنة من الحضارة المناهضة للطبيعة ·

ثانيا : ان الفنان لا يستطيع أن يتوافق مع المجتمع الذى يعيش في اطاره لأنه يظل منعكفا على نفسه في كثير من الأحيان وقد أخذ ينهمك في التفكير والتأمل · فهو برغم استقباليته القوية لما يدور من حوله ، فانه قليل التعامل مع الآخرين · انه يشاهد ويسمع ويتأمل ، ولكنه لا يندمج مع المجتمع · انه يشاهد الواقع من حوله ولكن من بعيد · والواقع أن الشخصيات التي يتحقق لها الانسجام ــ أو قل الذوبان ــ مع من حولهم لاينتجون فنا · فالفن هو النتاج المتأتى عن الصدام فيما بينه وبين المجتمع من حوله ·

ثالثا : ان الفنان يكون في حالة الاغتراب عن مجتمعه حتى في أثناء تواجده في نطاقه · فهو يكون في حالة من التهويم (النعاس الخفيف) في أشد الأماكن اضــطرابا بالحركة ، وفي أكثر المواقف الاجتماعية ازدحاما بالعلاقات الاجتماعية المتشابكة والمتحركة والمتغيرة · فثمة اذن خصيصة نفســية يتصف بهــا الفنان هي اغفال الكثير من أوجه الواقع من حوله · وبتعبير آخر فان الفنان يشاهد الواقع من حوله من طريق منظاره الفني وليس من طريق المنظار الاجتماعي · انه يسقط الكثير من حسابه ، بينما هو يؤكد بعض الجوانب ويصب عليها اهتمامه · وأكثر من هذا فانه في وقوفه على الواقع الاجتماعي يكون قد أخذ في صياغته صياغة جديدة تناسب مزاجه الفني الخاص به ·

رابعا : ان الفنان بطبيعته مناهض للنمطية التي يأخذ بها المجتمع أبناءه في تنظيمه للأعمال والعلاقات · فهو مثلا لا يحب أن يتقيد بمواعيد يلتزم بها · فالحرية التي يريدها الفنان لنفسه مناهضة لما يريده المجتمع · ولذا فان الفنانين لا يصلحون لتقلد الوظائف الحكومية أو أية أعمال

نلتزم بمواعيد ثابتة أو محددة • انه فى تأملاته وفى انتاجه الفنى لا يرغب فى التقيد بوقت يبدأ فيه وبوقت آخر ينتهى فيه من عمله • وهو أيضا لا يستطيع أن يحدد الوقت اللازم لانجاز عمل ما من الأعمال الفنيه • وبتعبير آخر فان الفنان يؤمن بالديمومة الفنية ، أعنى الاستمرارية غير المقطعة وغير المجزأة • انه لا يعترف بالفواصل أو بالخطوات المرسومة أو بالمنهجية التى يفرضها عليه غيره • انه شخصية تتعشق الانطلاق وتتأبى على أى قيود تفرض عليها من أى نوع • فالفنان مناهض للقولبة التى يسعى المجتمع الحديث دائبا وملحا على فرضها على الناس جميعا بغير استثناء ومن بينهم الفنانون • بيد أن الفنانين يظلون عصاة لا يرضخون للقوالب الزمانية وغير الزمانية التى يطالبهم المجتمع بالخضوع لها • ومن هنا فان الصدام المستمر يظل هو السمة التى تتسم بها علاقة الفنان بالمجتمع الذى يعيش فيه • ولذا فانك اذا تدارست حياة الفنانين فى الوظائف التى يلتحقون بها ، فانك سـوف تجد أنهم فى معظمهم غير متكيفين للاوضاع والقوانين والعلاقات الاجتماعية • فالفنان لا يستطيع أن يرضخ لرئاسة تحركه أو تصبه فى قوالب تكون قد أعدتها له من قبل وتجبره على صب نفسه فيها • وعلينا أن نقرر أن عصيان الفنان ليس عصيانا اخلاقيا كما قد يبدو لأول وهلة ، بل هو عصيان نفسى • ومن الطبيعى أن الرؤساء الذين يتعاملون مع الفنان يترجمون عصيانه ترجمة اخلاقية وليس ترجمة نفسـية • وهم بلا شـك مخطئون فى تفسيرهم لسلوك الفنان بازاء قوالبهم التى يرغبون صب الفنان فيها •

خامسا : ان عبقرية الفنان توصف فى كثير من الأحيان بالجنون • ذلك أن الشخص العبقرى — والفنان الأصيل عبقرى بلا شك — يكون عادة مباينا للآخرين تباينا شـديدا • انه لا يسـتطيع أن يجاريهم بأية حال اما لشدة ارتفاع مستوى ذكائه ، واما لمزاجه المنحرف عن أمزجة الشخصيات السوية ، واما لأنه يحب العزلة وتجنب الآخرين ، واما لأنه شخصية متقلبة بين شدة الاقبال على الناس وبين شدة النأى عنهم وتجنب معاشرتهم ، واما لانه يقوم بتفسير الأشياء والمواقف والعلاقات تفسيرا غريبا يبعد بعدا شاسعا عن تفسير معظم الناس لهـا • (انظر كتاب العبقرية والجنون للمؤلف) •

وعبقرية الفنان تجعله غريبا عن المجتمع الذى يعيش فيه لأنه بحكم تركيبه العقلى والوجدانى وبحكم خبراته الخاصة غير الشائعة وغير المتسمة بالعمومية وفردانيته وتفرده ، يجد أنه عاجز عن الانسجام مع الناس من حوله فيما يلهون فيه • فالكثير من المشاغل التى تجتذب انتباه الناس الآخرين تبدو سخيفة فى نظر الفنان • فهو يبحث شعوريا أو لا شعوريا

عن غير المألوف . فهو يتجنب الاشياء التى ألفها الناس . فما يضحك الآخرين لا يضحك الفنان ، وقد تضحكه أشياء لا تضحك الآخرين . وما يحزن الفنان قد يبدو عاديا فى أنظار الآخرين من الناس العاديين . وما يحزن معظم الناس قد لا يحرك ساكنا لدى الفنان . وما يشغل وقت او بال الفنان قد يبدو شاذا أو تافها فى أنظار الآخرين من حوله . فلقد تجد فنانا لا يهتم بالأحداث السياسية الجارية . فهو قد لا يطلع على الصحف اليومية ، وقد لا يستمع الى الراديو على الاطلاق . انه قد لا يستمع الا الى الموسيقى التى تماشى ذوقه الفنى والتى تتباين فى الاغلب عن الموسيقى التى يطرب لها الناس من حوله . فكيف يكون انسانا كهذا متوائما مع ما تواضع عليه المجتمع واعتاده ؟ انه بلا شك يكون فى جانب والمجتمع برمته فى جانب آخر . وحتى بالنسبة للحب والزواج ، فان الكثير من الفنانين لا ينجحون فى جذب الجنس اللطيف اليهم . وقصة حياة فان جوخ مثال على هذا . فالحب لدى الفنان يختلف عن حب الآخرين من الأسوياء . انه حب مجنون وليس حبا سويا . وكيف ينجح الفنان فى حبه وهو ذاتى المركز ولا يطأطىء رأسه لمزاج المرأة التى يحبها ، ولا يكيف نفسه لما جبلت عليه ؟ ولعلنا نعزو فشل كثير من الفنانين فى الحب الى تشوفهم المستمر لما هو أجمل ، وتطلعهم بالتالى الى من هى أجمل . والحب الحقيقى ليس الحب المؤقت ، بل هو الحب المؤبد المخلص والمكرس لشخص بعينه حتى اذا استحال الى شخص غير جميل .

ماذا يدور بداخل الأديب ؟

الحزن يخيم على قلب الاديب :

يقول الدكتور طه حسين في مقال له بعنوان « الأدب المظلم » « ليست حياة الناس كلها وردا ، وليست حياة الناس كلها شوكا . وقد أنبأنا شاعرنا القديم منذ عشرة قرون بأن العاقل يشقى بعقله في النعيم ، وبأن الجاهل يسعد بجهله في الشقاء . ومعنى هذا أن الحياة شوك بالقياس الى العاقل الذي يحلل ويعلل ، ويحصى ويستقصى ، ويحاول أن يرد كل شيء الى علته ، ويستخرج من كل شيء نتيجته ، وأن الحياه ورد بالقياس الى الجاهل الذي يأخذها كما تساق اليه لا يحاول لها فهما ولا تأويلا . وتستطيع أن تعرض هذه القضية عرضا آخر فتقول : ليست الحياة كلها مشرقة كما يشرق النهار ، وليست الحياة كلها مظلمة كما يدلهم الليل . وأكبر الظن أنها تظلم وتدلهم حين يريد العاقل أن يحياها عن بصيرة وفهم ، وأنها تشرق وتضيء حين يريد الجاهل أن يقبلها كما تهدى اليه . وأكبر الظن كذلك أن اشراقها بالقياس الى الجاهل نفسه لا يخلو من ظلمة تشملها بين حين وحين فتخفى معالمها وتشوه محاسنها وترد صاحبها على جهله الى الحيرة حينا والى القنوط حينا آخر ، وأن ظلمتها بالقياس الى العاقل لا تخلو من ضوء ضئيل نحيل ينفذ اليها أو ينفذ منها كما ينفذ السهم فتشرق له بعض جوانبها لحظات تقصر أو تطول » .

اذن عميد الأدب المصري يعتبر أن البصيرة الواقعية النافذة في أغوار الحقيقة هي صنو للحزن ، كما أن الجهل بالواقع وقصر النظر

وانعدام العقل صنو للانشراح والفرح · ولعلنا نتعمق الموقف ونكشف الغطاء عن هذه القضية : قضية شيوع الحزن عند كتابنا ، اذا ما نحن ساندنا الرأى الأدبى الفلسفى بالرأى السيكلوجى · فنجد أن واحدا مثل كرتشمر يقسم الناس العقلاء فى ضوء ما يمكن ان يصابوا به من أمراض نفسية · ويعتقد كرتشمر أن الشعراء والكتاب ينقسمون بصفة عامة الى فئتين أساسيتين : الفئة الأولى يكون لدى أفرادها استعداد لأن يصابوا بالجنون الدورى ، والفئة الثانية يكون أفرادها على استعداد لأن يصابوا بانفصام الشخصية · ومن سمات الشخصية التى لديها استعداد للاصابة بالجنون الدورى التقلب بين المرح من جهة وبين الحزن من جهة أخرى · أما الشخصية التى لديها استعداد للاصابة بالفصام فانها تتقلب بين الحساسية الشديدة من جهة وبين البرود والتعالى من جهة أخرى ·

وطبيعى أن يتجه الشاعر والكاتب اللذان يقعان فى الفئة الدورية الى الابداع الفنى بالكتابة فى الوقت الذى يسيطر فيه الحزن على وجدانهما وعقلهما ، كما يعمد الى ذلك أيضا الشاعر والكاتب الواقعان فى نطاق الفئة الفصامية فى الوقت الذى يكونان خلاله فى حالة من الحساسية الشديدة ·

واذا نحن اعتبرنا أن الفكر ـ كما يعرفه جون ديوى ومن لف لفه من الفلاسفة البرجماتيين ـ بأنه محاولة التغلب على مشكلة أو أخرى من المشكلات التى تعترض طريق المفكر ، فاننا نستطيع على هذا النحو أن نعتبر أن العمل الابداعى الذى يقوم به الأديب أو الفنان ـ وهو أرقى نتاج للفكر والاحساس ـ انما هو فى نفس الوقت نتاج لما يحس به الأديب أو الفنان من صدام بينه وبين الواقع · وهنا ينبغى أن نميز بين الواقع كما هو قائم بالعالم الموضوعى وبين الواقع كما يرتئيه الأديب أو الفنان · انه واقع نفسى يسمو على الواقع الراهن · انه واقع لا يخضع للزمان ، فلقد يكون الواقع الذى يحياه الأديب أو الفنان واقعا حدث فى الماضى ، ولكنه ينبض بالحياة كأقوى ما يكون النبض فى عقل ووجدان الأديب أو الفنان · ونفس الشيء بالنسبة لأحداث المستقبل كما يحياها الواحد منهما · وطبيعى أن يتفاعل الأديب والفنان بالوقائع التى تتعلق بالحاضر أيضا · بيد أن ثمة فارقا جوهريا بين تفاعل الأديب والفنان بالواقع واختزانهما لنتائج تلك التفاعلات ، وبين افراز تلك النتائج والباسهما الثوب الأدبى أو الفنى ·

ولا شك أن الأديب والفنان ليسا مجرد آلة تصوير أو شريط تسجيل لالتقاط الواقع ثم سرده كما هو ، بل ان الأساس فى تلقى الواقع لديهما

هو ما يمكن ان تعبر عنه بهز الشعور أو انثلام الوجدان • وحتى بالنسبة لحالات الفرح التي تهز مشاعر الفنان أو الأديب ، فانها تكون في الواقع رد فعل لحزن سابق أو لانثلام وجداني قديم • فالنجاح الذى قد يهز مشاعر الأديب أو الفنان ، انما يكون قويا ومثيرا له عندما يكون المتوقع لديه هو الفشل • وعندما يلاقي التقدير ممن يحيطون به فيظهرون له الاعجاب ، انما يكون ذلك بعد العديد من المرات التي لاقى فيها الهوان واللامبالاة •

ومعنى هذا أن ما يختزنه الأديب أو الفنان من أحزان ومن انثلام للمشاعر يشكل الركيزة التي ينبني عليها ما قد يحس به من هزة فرح ونشوة سرور في المواقف التي يستشعر فيها الفرح أو السرور • فالأصل اذن في الابداع الأدبي والفني هو الحزن وليس الفرح •

ومما يدلل على صدق ما نذهب اليه هنا ما يقوله الشاعر أحمد رامي في الجلسة التي عقدها معه الدكتور مصطفى سويف لدراسة الأسس النفسية للابداع الفني وقد أوردها بكتاب له بهذا العنوان « ويسرني جدا ان اقرأ شعري فيبكي من يسمعني • ان الابتسامة أمرها يسير • أما الدمع فأمره عسير كل العسر • ان ألذ شيء عندى أن أبكي ، أحب البكاء دائما » •

واذا كان هذا هو حال الشعراء ، فانه أيضا حال الكتاب الأدباء الذين يصدرون في كتاباتهم عن مركب نفسي من العقل والوجدان جميعا ، كما أنه حال الفنانين في شتى الدروب التي ينتحون اليها • ولعلنا نزعم بصدق أن التعبير العميق عن الوجدان هو البكاء وليس الضحك • وشاهد ذلك أنك اذا أمعنت في أحد المواقف في الضحك بغير أن تفرض سيطرة على طريقة انفعالك ، فانك تجد نفسك وقد أخذت في الانخراط في حالة أشبه ما تكون بالبكاء ، أو هي بكاء بالفعل • وفي بعض الحالات يختلط صوت الضحك بصوت البكاء بحيث يصعب اصدار حكم موضوعي على الصوت الذي يصدر عن صاحب الانفعال •

ولقد نقول ان البكاء والضحك بمثابة وجهي عملة واحدة • فهما صنوان لا يفترقان • ومن الأمثال التي كثيرا ما نتمثل بها قولنا « شر الأمور ما يضحك » • ومعنى هذا المثل أن ثمة تداخلا بين البكاء والضحك • فبينما نجد أن الموقف الذي يبكي يمكن أيضا أن يضحك ، كذا فاننا قد نجد أن الموقف الذي يستحق الضحك يمكن ان يبكي •

والواقع ان الغالبية العظمى من انفعالاتنا التي نعبر عنها بطريقة

معينة لا تكون انفعالات كاملة ، بل هي انفعالات جزئيـة . ولذا فاننا نستطيع التحكم فيها والباسها ثوبا مناسبا لما تقول به قيمنا الاجتماعية . بيد أن الأديب والفنان يتمتعان بالشجاعة في ممارسـة انفعالاتهما . فهما لا يعرفان حدودا يقفان عندها عندما يغمرهما الانفعال . يقول الشاعر محمد الأسمر معبرا عن ذلك « انى في أول نظمى للقصيدة أجدنى مسوقا الى نظمها بشعور حتى ليس فيه ما يرهق أعصابى . ثم يأخذنى التيار الجارف فيربد وجهى ، وأظل ذابل البصر غائبا بعض الغياب عما حولى ، وأحيانا أذرع الغرفة التى أنا بهـا ، أو المكان الذى أنا فيه ذهابا وايابا مهمهما ، ومشيرا بيدى ، محرقا من السجائر ما شاء الله أن أحرق .. وانه ليخيل الى أن مخى فى أول عمل القصيدة انما هو ساعة أملؤها وهو بعد ذلك يؤدى عمله بنفسه ، ولا سلطان لى عليه كما تؤدى الساعة عملها بعد ملئها . وطالما خيل الى أثناء عمل القصيدة أن قلبى موقد ملتهب ، وأن راسى فوقـه انما هو أنبيق به أشـياء كثيرة تتبخر فـوق هذا الموقـد ثم تتقاطر شعرا » .

ويتضـح من هذه الاعترافات أن السيطرة الارادية الواعيـة لدى الشاعر أو الأديب تكون قوية فى بداية العمل الابداعى ، ثم ما تفتأ تلك السيطرة فى الضعف والذبول ، فيصير مستغرقا من قمة رأسه الى أخمص القدمين فى العمل الفنى الأدبى الذى يضطلع به بحيث لا يكاد يدرك نفسه كموضوع يخضع لذاته ، بل هو ذات بلا رقيب أو موجـه نفسى . ففى حالات الانفعال الابداعى تتلاشى الرقابة الذاتية أو كما أوضح بافلوف الذى كشف عن عمليتين أساسيتين بالمخ : احداهما عمليـة كفيـة أو منمية أو ملجمة ، والثانية عملية اندفاعية استثارية غير ملجمـة ، فانه بالنسبة للانسان فى حالاته العادية يكون هناك اتزان بين هاتين القوتين أو العمليتين المتضادتين ، فيكون الموقف شبيها بشخصين يشـدان حبلا فى اتجاهين متضادين بنفس الشدة . فأحد هذين الشخصين يمثـل لقوة الكف والثانى يمثل لقوة الدفع .

ولكن النسبة للأديب والفنان فان هاتين القوتين لا تظلان بنفس الشدة الا فى المراحل الأولى من العمل الابداعى ، ولكن ما تفتأ قوة الدفع فى السيطرة بينما يخفت صوت قوة الكف ، فيجد المبدع نفسه مسوقا بقوة لا يلوى على شىء ويأتى عمله الابداعى . ولسـنا نجد فى الواقع فارقا جوهريا بين ما ينهجه الأديب أو الفنـان وبين ما ينهجه المجنـون الا فى ناحيتين : الأولى — ان الحالة الاندفاعية التى ينخرط فيها الأديب أو الفنان هى حالة مؤقتة ووظيفية وهادفة سرعان ما يفيق منهـا بعد

انتهائه من عمله الأدبي أو الفني ، والثانية ـ ان الصيغ أو الأشكال التي يلبسها الأديب أو الفنان للعمـــل الابداعي صيغ مفهومة ومعقولة بل ومتقنة وبالغة الاتقان ٠

والفرق بين بكاء الشاعر رامي أو غيره من الشعراء والفنانين وبين بكاء المجنون هو أن بكاء الفنان أو الأديب هو بكاء مصاحب للعمل الأدبي او الفني المنتج وليس بكاء في فراغ ، أو ليس بكاء في دائرة مغلقة ، أو ليس بكاء نتيجة فكرة ثابتة مسيطرة على ذهن المرء ٠ فالخصـوصية الذهنية والوجدانية تتواكب مع حزن الاديب أو الفنـان ، الأمر الذي يجعل ثمة مخرجا لطاقة الحزن لديه ٠ فالقصيدة أو المقال او الصـورة أو التمثال أو قطعة الموسيقى أو المشهد المسرحي أو غير ذلك ، انما هي ميلاد في نظر الفنان لطفل جديد وليد بعد آلام مخاض مريرة لا تقل في اعتصارها لكبد الأديب أو الفنان من الآلام التي تعانيهـــا الأم في عملية الولادة ٠

وشاهد ذلك ما ذكره الشاعر محمد مجذوب ـ وهو شاعر سوري ـ للدكتور مصطفى سويف بقوله « ان موضوع القصيدة لم يأت ارتجـالا وانما عاش قبل التأليف حياة متطورة منفعلة بمختلف المؤثرات النفسية التي تتصل به من قريب أو بعيد ، لا شك أن بدء هذه الخطرات لم يكن مساويا لشكلها الأخير بل كان للحوادث والانفعال بها أثره الكبير في انضاجها والصيرورة بها الى هذه النهاية ٠٠٠ ولزيادة الايضاح أقول : ان عملية التطور والتغير في حياة هذا الوليد كانت خارجة عن متناول ارادتي تماما ، وكل ما أذكره هو أنني كنت أشعر بوجود هذا الجنين يمضي في تكونه في النفس ويزداد شعوري به كلما صدمني من وقائع الحياة ما يبعث على التأثير وان كنت لا أذكر أنني توقفت أو صممت أثناء ذلك على ضرورة أن أضع هذا المولود بعينه يوما ما » ٠

ويمكن أن نرد ما يبدو من حزن على جبين المبدعين عموما من الكتاب والفنانين الى تلك المعاناة النفسية الانفعالية التي يشقون بها من جهة ، ويسعدون بها بعض السعادة من جهة أخرى ٠ والواقع أن حزن المبدع لا ينتهي بعد الانتهاء من عمله وذلك لسببين : الأول ـ ان وسائل التعبير الابداعي مهما كانت لا تعدو أن تكون قوالب تعبر عن حياة وليس وليست هي بحياة ٠ والحياة في ملئهـــا هي تلك الانفعالات التي كانت تغمر المبدع قبل عملية الولادة الفنية الأدبية الابداعية ٠ فالقصيدة أو المقال أو الصورة أو التمثال أو قطعة الموسيقى انما هي جثث في نظر المبدع لا يمكن أن ترقى الى مستوى النشاط النفسي الذي احتدم في أعماقه في

أثناء عملية الابداع الفنى • وهنا يظهر الفرق الواضح بين المبدع وبين الأم • فبينما تفرح الأم بوليدها مهما كان ، فان المبدع لا يفرح بعمله الفنى ولا يرضى عنه مهما كان ، بسبب تلك المفارقة التى ذكرناها • أما السبب الثانى الذى يجعل حزن المبدع لا ينتهى فهو أنه ما يكاد ينتهى من ولادة عمل حتى يهيج فى نفسه عمل جديد وتأخذ الانفعالات فى السيطرة من جديد على فكره ووجدانه •

أضف الى هذا أن شخصية المبدع الأدبى أو الفنى تكون قد مرت بخبرات مؤلمة • فالصدام الذى يحدث بين المبدع فى طفولته ومراهقته وشبابه هو الذى يجعله لا ينسجم مع الواقع • ذلك أن من ينسجم مع الحياة لا يحتج عليها ، ومن ثم لا يكتب ولا يعمل يديه فى الخامات • انه اذن يحيا الحياة ويتمتع بها ويلهو ويسمر • ولكان الكتابة هى البديل لممارسة الحياة • ولعلك تلاحظ أن أدباءنا جميعا — أو غالبا — لم يولدوا وفى أفواههم ملاعق من الذهب • اقرأ الأيام لطه حسين ، واطلع على حياة العقاد والمازنى وحافظ ابراهيم لتجد تلك المرارة أو ذلك الصدام مع الواقع • وحتى بالنسبة لواحد مثل شوقى فلا بد أن تكون فى حياته مالم يجعله راضيا عن الواقع • ذلك الشىء ليس بالضرورة المفتقارا الى المال • فالحياة ليست مالا فحسب بل هى العديد من الزوايا والمناحى •

فاذا أضفنا عوامل الحزن المكتسبة من البيئة الى عوامل الحزن التى ترتبط بنمط الشخصية التى يفطر عليها الكاتب أو الفنان ، فاننا نستطيع اذن أن نقف على التفسير العلمى لظاهرة الحزن عند كتابنا • وحتى بالنسبة لكتابنا المتفائلين ، فانك تستطيع أن تلمح فيما يكتبونه أطيافا من الحزن • ولكنهم يرغبون فى التعبير بشكل مقلوب عما يعتمل فى نفوسهم من حزن وتشاؤم • ولقد سبق أن أوضحنا أن الحزن هو فرح مقلوب ، والفرح هو حزن مقلوب ، وأن الحزن والفرح هما وجها عملة واحدة • فمن يريد أن يقف على جلية الأمر ، فان عليه أن يتجاوز الظاهر من السلوك ، وأن يحاول سبر الأغوار والوقوف على ما تحت غطاء السلوك الظاهرى الخداع • ذلك أن التفسير بالظاهر من السلوك انما يكون فى الغالب تفسيرا مجافيا للحقيقة • فالانسان هو فى الواقع من أكثر الكائنات الحية استخفاء وسترا للحقيقة النفسية ولما يعتمل بحق فى المخيلة • ولعلنا نقرر أن الأديب والفنان هما من أكثر الناس قدرة على الابانة ، وعلى فضح ما يعتمل بداخلهما بغير تهيب أو تخوف • فالانسان العادى يخجل من فضح المستور ، أما الاديب والفنان ، فانهما

يسيران في اعلان ما يدور بسريرتيهما الى أقصى درجة يتحملها الواقع الاجتماعى من حولهما • ولعلهما فى ابداء الحزن دون المرح فى الغالب يكونان من أصدق الناس تعبيرا عن الحقيقة النفسية للانسان بعامة •

عجز لغة الكلام عن الابانة :

الواقع أن الصور الذهنية التى تحيا فى ذهن الاديب تكون بمثابة كائنات حية نابضة بالحياة والحيوية بينما تكون الكلمات التى تعبر عن تلك الصور الذهنية بمثابة صور لتلك الكائنات الحية • ولا شك أن الصورة مهما كانت قريبة الشبه بالأصل ، فانها لا تماثلها ولا تعبر عنها التعبير الكافى • فهى لا تعدو أن تكون ظلا باهتا للأصل الحى • ومن المؤكد أن الكلام المنطوق أو الكلام المكتوب يعجز عن الابانة عن المشاعر والأفكار بدقة وبالتفصيل • ويرجع ذلك العجز عن الابانة الى مجموعة من الأسباب نستطيع أن نوجزها فيما يلى :

أولا : ضيق الوعاء اللغوى • ونعنى بالوعاء اللغوى الكلمات التى تشير الى المدلولات • فبالنسبة للمدلولات الشيئية ، فاننا نجد أن كلمة واحدة تشير الى العديد من الأشياء التى لا تحصى • فمثلا عندما نقول « شجرة » ، فاننا نشير بهذه الكلمة الى أية شجرة مهما كانت • وحتى اذا قلنا « شجرة توت » فاننا نشير بهذا اللفظ الى أية شجرة توت أيا كانت • وحقيقة الأمر أن كل شجرة تختلف عن سواها ، بل ان كل شجرة توت تختلف عن كل ما عداها من أشجار التوت الأخرى • بيد أن اللغة تعجز عن تخصيص اسم لكل شجرة من شجرات التوت ، فتكتفى بأن تخصص عملة لغوية عامة تضع تحتها جميع أشجار التوت • وما يقال عن المسميات الشيئية ينسحب أيضا بازاء العواطف الانسانية • فنحن نصف الحب بلفظ واحد هو لفظ « الحب » • والواقع أن الحب المعتمل فى قلب أى شخص تجاه شخص آخر أو تجاه شيء ما ، يختلف من حيث شدته بالتأكيد عنه لدى غيره من أشخاص • ولكن اللغة تعجز عن اطلاق أسماء متعددة على مشاعر الحب •

ثانيا : ان اللغة كأداة للابانة تتباين تباينا بعيد المدى بتباين الناس بسبب تباين الثقافة وتباين مستوى التفكير ، بل وبتباين التخصصات • ولعل أبسط الكلمات وأكثرها استخداما على الألسنة والأقلام تتعرض للتباين فى الاستعمال من شخص لآخر • فكلمة مثل كلمة « ديمقراطية » تعنى فى ذهن أحد الأشخاص معنى التواضع ، بينما تعنى فى ذهن شخص آخر الشعبية ، وفى ذهن شخص ثالث معنى

الحرية • وهي تعني عند أستاذ الفلسفة ما لا تعنيه عند رجل السياسة ، بل انها تعني الكثير لدى أحد الأســاتذة الكبار عما تعنيه لدى شخص آخر لم يحصل على نفس العمق والتوسع في الدراسة • واللغة كأداة للابانة تختلف باختلاف مرحلة النمو التي يمر بها الشخص • وأكثر من هذا فان اللغة لدى فئة الرجال تختلف في استخداماتها كثيرا أو قليلا عنها لدى فئة النساء • واللغة كأداة للابانة تتبـاين بتبـاين الحضارة أو التمدن • فلقد تشير الكلمة الواحدة عند الحضري الى غير ما تشير اليه لدى الريفي •

ثالثا : صعوبة التنسيق بين الأديب وبين سامعيه أو بينه وبين قارئيه • ذلك أن الأديب الخليق بالاشتغال بالأدب هو الشخص الذى يصدق مع نفسه فكرا وشعورا وتعبيرا ، وليس هو الشخص الذى يأخذ في ترقيع لغته حتى تلائم فهم وذوق مستهلكي سلعته الأدبية • من هنا فان الأديب المخلص لأدبه يكون على نحو ما غريبـا بالنسبة لسامعيه وبالنسبة لقارئي كلامه • فهو لا ينسق بين انتاجه وبين من يتناولون ذلك الكلام بالسمع أو بالقراءة • انه بتعبير آخر يكون ذاتي المركز • انه يكتب وقد وضع نصب عينيه تحقيق التوازى فيما بين صوره الذهنية وبين ما يكتبه ، لا تحقيق التوازى فيما بين معرفة وذوق سامعيه أو قارئيه وبين ما يقوله أو يكتبه • وعندما يخرج الأديب عن هذا الاطار ويجعل هدفه الأسمى هو تحقيق التوازى فيما بين ما يقوله أو يكتبه وبين ثقافة وذوق سامعيه أو قارئيه ، فانه يستحيل من كونه أديبا الى كونه رجل اعلام • وشتان ما بين الأديب وبين رجل الاعلام • فبينما يهتم رجل الاعلام باستمالة مستهلكي خدماته الى صفه بأن ينزل اليهم ، فان الأديب يجعل من نفسه بؤرة جذب ، فلا ينجذب هو الى الآخرين ، بل يجذب هو الآخرين اليه • فلسان حاله يقول لمستمعيه أو قارئيه «حاولوا الارتفاع الى مستوى ما أقول أو أكتب ، ولا تنتظروا مني أن اهبط الى المستوى الذى تحتلونه » •

رابعا : صعوبة الخروج من الاطار الأضيق الى الاطار الأوسع • فالاديب الحقيقي ليس الاديب الذى يكتب لهنا والآن ، بل هو الاديب الذى يكتب للعالم بأسره ولجميع الأجيال الحالية والمقبلة • ولكن هذا الهدف الاطلاقي يجد أمامه عقبة كأداء هي المحليـة التي تتسم بها لغة الكلام ولغة الكتابة • ولعل أكبر وأهم شـاهد على هذا تلك الحواجز الرهيبة التي تقف بين لغات العالم • فمهما افتن المترجمون في الترجمة ، فانهم لا يستطيعون النقل عن المؤلفين الأصليين ما قصدوا اليه من معان أو مشاعر • وان كان النقل بالترجمة ميسورا من لغة الى أخرى في

مجالات العلوم الوضعية ، فانه يصعب أو حتى لقد يتعذر بازاء النقل الأدبى من لغة أخرى بالترجمة · فترجمة الشعر صعبة أو هى لا تستطيع الابانة عن خلجات النفس الشاعرة كما كتبت بلغة الشاعر الأصلية · واذا كان الخروج من الاطار الأضيق الى الاطار الأوسع صعبا فى حالة الترجمة ، فانه صعب أيضا فى حالة النقل من الثقافة المحلية للأديب الى الثقافة العالمية · وأكثر من هذا فان من الصعب النقل من ثقافة تالدة الى الثقافة المعاصرة · وهذا ان دل على شىء فانما يدل على قصور أداة الابانة عن ايصال التصورات الذهنية الى الناس ·

خامسا : ان اللغة مهما بلغت من الدقة والاتقان والفاعلية لا تستطيع أن تنقل ما يحس به الأديب الى مستمعيه أو قارئى كلامه · فأنا عندما أقول لك « ان ساقى تؤلمنى بسبب الروماتزم » فانك مهما أشفقت على وتأثرت لما أحس به من ألم ، فان الألم الذى أحسه فى ساقى لا ينتقل اليك · فما ينتقل اليك ليس الألم ، وليس الصورة الذهنية التى تعتمل فى عقلى ، بل ينتقل الى ذهنك شىء مباين لما يعتمل عندى · ولو كانت اللغة كاملة الأداء ، ومن طبيعتها أن تنقل الأشياء أو الأحاسيس كما هى الى الآخرين ، لكان ما أحس به فى ساقى من ألم قد انتقل الى ساقك أيضا ساعة تسمع الجملة التى قلتها لك ، والتى أشير بها الى الألم الذى يصيبنى فى ساقى · وهذا العجز فى اللغة ليس مجرد عجز فى القدرة على استخدام اللغة ، بل هو عجز فى طبيعة اللغة ذاتها من حيث هى أداة لنقل حالة المتكلم أو الكاتب الى السامع أو القارىء ·

والأديب يحس كل هذا وهو يتكلم أو وهو يكتب · انه يحس بالقصور عن الابانة · ولكنه مع هذا يحاول دائما السيطرة على الكلام وتوظيفه توظيفا صحيحا وناجحا فى أغراض التعبير الأدبى · ويستعين الأديب فى سبيل السيطرة اللغوية والتطويع الكلامى بمجموعة من الوسائل نلخصها فيما يلى :

أولا : الاستزادة من الحصيلة اللغوية · ذلك أن المفردات اللغوية التى يحرزها الأديب تساعده بلا شك على الابانة · وكلما كانت المفردات اللغوية أغزر لدى الأديب ، كانت قدرته التعبيرية بالتالى أقوى وأدق · وحتى بالنسبة للمترادفات ، فانها فى الواقع لا تتطابق بعضها مع بعض ، بل توجد فروق دقيقة بين بعضها وبعض · ولاشك أن امعان الأديب فى الوقوف على تلك الفوارق بين المترادفات لما يجعل منه أديبا أقدر وأكثر تمكنا من سواه من أدباء ·

ثانيا : التفاعل بين اللغات الأجنبية التى يعرفها الأديب وبين لغته

الأصلية • فلا شك أن الأديب الذى يتمكن من لغة أجنبية أو أكثر يكون أقدر على تخصيب لغته الأصلية التى يؤلف بهـا أدبه • ونحن نعلم أن اللغة العربية قد تخصبت بالتعريب تخصيبا بعيد المدى • ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان النهضـة الحديثة التى تحياها لغتنا العربية قد تأتت عن معرفة أئمة أدبائنا كطه حسين والمازنى وسلامة موسى باللغات الأجنبية وتفاعل معرفتهم بها باللغة العربية •

ثالثا : استعارة كلمات ومصطلحات من العلوم المتباينة فى المجال الأدبى • فلا شك أن الأديب الذى تثقف بثقافة بيولوجيـــة أو طبيـة يستعير من ثقافته العلمية البيولوجيـة أو الطبية مصطلحات أو كلمات يطوعها لأغراضه فى الابانة الأدبية من شعر أو نثر مما يقوم بابداعه •

رابعا : استخدام التلميح بدلا من التصريح ، والرموز الخفية بدلا من الكلمات الصريحة • والواقع أنه على الرغـم من البعد عن الطريق المباشر يـكون مدعاة للذم فى العلم والفلسـفة ، فانه ليس كذلك فى الأدب • فالأديب الذى يستثير مخيلات مستمعيه أو قرائه ، يكون أفضل من الأديب الذى يكتب كلاما تقريريا لا يستثير فكرا أو خيالا •

خامسا : ترك البصمة الشخصية على لغة الكلام أو لغة الكتابة • فمن وسائل سيطرة الأديب على اللغة أن يجعلها تخدم أهدافه ، وأن يجعل من نفسه سيدا عليها بعد أن يظل خادما لها فى بادىء الأمر • ويوم يصير الأديب سيدا على أداة تعبيره الأدبى يكون عندئذ قد صـار نسيج وحده وأكثر قدرة على الابانة الأدبية •

المركب العقلى الوجدانى :

الأديب غير العالم وأيضا الفيلسوف • ذلك أن الفيلسوف والعالم عندما يعبران عمـا يعتمل فى الذهـن من أفكار ، فان ما يكتبانه يكون مرتبطا ارتباطا تاما بالواقع الموضوعى الخارجى • انهما يتجردان تمام التجرد من العواطف ، أو قل بتعبير أدق ، انهما لا يسمحان لعواطفهما بان تتدخل فيما يقررانه • وأنهما لا يتخذان موقفا عاطفيا بازاء الواقع أو الوجود • أما الأديب فانه عندما يكتب فانه يكتب عصارة نفسه ، أو قل انه يكتب ذاته ، أو يعبر عن المركب العقلوجدانى (اذا صح أن ندمج كلمتى عقـــل ووجدان فى كلمة واحدة تأكيدا على الاتحاد فيما بينهما) • فالأديب لا ينزع عن الوجود ما يمكن أن يسقطه عليه من مشاعر • وحتى عندما يكتب الأديب وكأنه قد انسلخ عن ذات نفسه ،

فانه يكون في الواقع مرتبطا بكيانه الوجداني كل الارتباط • انه يتخذ موقفا شخصيا من القضايا التي يتناولها بالممارسة •

ولكن كيف ينشأ هـذا المركب النفسي الذي أسميناه بالمركب العقلوجداني ؟ لكي نجيب عن هذا التساؤل ، فان علينا أن نتتبع الأديب منذ نشأته طفلا حتى تمام نضجه ، وذلك حتى يتبين لنا كيف أن هذا المركب العقلوجداني ينشأ وينمو وينضج ، ثم في النهاية يفرز أدبا • ولعلنا نلخص المراحل التي يمر فيها هذا المركب النفسي العقلوجداني فيما يلي :

أولا : مرحلة الطفولة :

وفي هذه المرحلة يحيا الأديب الطفل في حالة من الانبهار والعشق بازاء كل اكتشاف جديد حوله ، فانه يكون بذلك قد حصل على شيء جديد له بريقه يدفع به الى اللهو به • والواقع أن الطفل في ادراكه للأشياء والاحياء انما يكون في حالة تعانق مع الوجود • وحتى بالنسبة لتلك الأشياء والأحياء التي يخاف منها ، فانه يرغب في الاقتراب منها واحتضانها • فهو يحب الجن ويخاف منها في نفس الوقت ، وهو يحب الثعابين والأسود وما يدور في الغابة من التهام القوى للضعيف وهجوم الكواسر على ضعاف الحيوانات ، ولكنه في نفس الوقت يخافها ويرتعد منها • وهو لا يكتفي بالوقوف على الواقع كما هو ، بل انه يضفي عليه صفات ذاتية يجدها متوافرة لديه • فهو يجعل الأسد يتحدث الى أقرانه ووزرائه من النمور والفيلة • كما أنه يجعل من الغزلان خدما وعبيدا واماء لملك الغابة ووزرائه • وفي نهاية مرحلة الطفولة ـ وقد استطاع الطفل أن يقرأ ـ فان القصص تشكل مصدرا خبريا هاما للطفل • انه لا يتخيل فقط ، بل انه يضيف الى أخيلته أخيلة من يقومون بتقديم القصص اليه • ويخطئ أولئك الذين يجردون حياة الطفل من الخيال ظنا منهم أنهم يجب أن يحملوا الطفولة على التفكير العلمي الواقعي الخالي من عبث الخيال على حد تعبيرهم • والواقع أن من لا يحيا طفولته كما تتطلبه خصائص الطفولة لا يستطيع أن يصير في المستقبل اديبا أو حتى عالما أو فيلسوفا •

ثانيا : مرحلة المراهقة :

وفي هذه المرحلة ينقل المراهق الأديب مركز الثقل في اهتمامه من عالم الأشياء والأحياء الى عالم الناس والى العلاقات الاجتماعية بصفة

خاصة . فهو يهتم بالعلاقات الاساسية : علاقاته مع الكبار ، وعلاقاته مع الأتراب ، ثم أخيرا علاقاته مع الصغار . بيد أن هذا لا يعنى أن المراهق الأديب يعزف عن الاهتمام بالوجود . انه ينظر الى هذا الوجود ولكن من زاوية انسانية . انه يريد أن يعرف تطور الأحيـــاء ومركز الأرض فى الكون وموقع الانسان من الكائنات الحية ، بل انه يرغب فى الوقوف على علاقة الانسان ــ وعلاقته هو بالذات ــ بالعالم الروحانى . فهو يتلبس بالأحاسيس الدينيــة العميقة ، وتترســب لديه أحاسيس مختلطة ومتعاقبة . فهو فى بعض أوقاته يحس بمرضاة الله عليه ، بينما يحس فى أوقات أخرى بالذنب وبأنه قد أغضب السماء . والواقع أن فترة المراهقة لدى المراهق الأديب هى فترة خصوبة ذهنية ، وهى أيضا فترة يرغب خلالها المراهق فى التعبير عن ذات نفسه بما يقوم بكتابته . انها فترة يتعشق فيها المراهق حبيبته المجهولة أو حبيبته المتعينة . فيقوم بكتابة الشعر ورسائل الغرام . ولقد يعكف المراهق الأديب على أوراقه يكتب القصص التى تعبر فى أغلب الأحيان عن شخصه هو فى علاقاته بأسرته أو بابنة الجيران . ذلك أن الكثير مما يقمعه الكبار ولا يرضـــون عنه يجد له متنفسا فيما يقوم المراهق الأديب بكتابته . وليس من شك فى أن هذه المرحلة هى المرحلة التدريبية فى حياة أى أديب . ولقد يصح لنا أن نقول ان من يفوته التدرب خلال هذه المرحلة على التعبير عن مكنون نفسه ، فانه لا يستطيع فى الغالب تعويض ما فاته ، وبالتالى فانه لا يستطيع أن ينخرط فى عداد الأدباء .

ثالثا : مرحلة الشباب :

وفى هذه المرحلة يقوم الشــــاب الأديب بتوسيع نطاق قراءاته وعلاقاته الاجتماعية . وفى هذه المرحلة يتحدد الموقف . فاما أن ينضم الشاب الى فئة المنطقيين ، واما أن ينضم الى فئة الأدبيين . والمنطقيون ينقسمون الى علميين ومتفلسفين ، أما الأدبيون فانهم ينقسمون الى شعراء وناثرين . فمن يحتفظ لنفسه بالمركب العقلوجدانى يظل واقعا فى فئة الأدبيين . أما أولئك الذين يصبون الى فصل العقل عن الوجدان ، أو قل اخضاع الوجدان للعقل وجعل الأخير تابعا وثانويا فى حياتهم الذهنية ، فانهم يشقون عصا الطاعة على سلطان الأدب ، ويطأطئون الرأس لسلطان العلم أو لسلطان الفلسفة . ومن الطبيعى أن تظل الرغبة فى التعبير عن الذات معتملة لدى الشاب الأديب . فهو يكتب راغبا بحماس غامر فى أن يطلع الناس من حوله بل والناس بعامة حتى أقصى الأرض على ما دونه يراعه ولا شك أن الشاب عندما يجد أن فرص

النشر مستغلقة أمامه ، فانه قد ييأس ، وقد يتوقف عن الكتابة • ولكنه اذا وجد بريقا من الأمل في تقدير الآخرين له ، أو اذا وجد أية فرصة لنشر كلامه أو اذاعته بين الناس ، فانه يقبل بكل حماس على القــلم والقرطاس يكتب في نهم وخصوبة وتدفق •

رابعا : مرحلة الكهولة :

وفي هذه المرحلة تكون ملامح الأديب الأدبية قد تحددت وتبلورت• والواقع أن هذه المرحلة هي مرحلة الانتاج الجاد في حياة الأديب • بيد أن النضج الأدبي لا يتأتى لجميع الأدباء بنفس القدر • ولعل ذلك راجع الى التفاوت فيما بينهم من حيث الموهبـة ، ومن حيث مدى اسـتثمار المراحل الثلاث السابقة من مراحل النمو ، ومن حيث مدى التحصيل ومدى تنـوع الخبرات التي يحصــلها كل منهـم ، ومن حيث الحنكة والتدرب على فنون الابانة الأدبية ، وأخيرا من حيث مدى تمتع الأديب بالجدة وبالقدرة على شق طريق جديدة لم يسبقه أحد اليها ، ومدى ما يتمتع به من حظ في الوقوع على معان جديدة وعلى أنحاء جديدة في أسرار النفس البشرية وفي أسرار العلاقات الاجتماعية •

خامسا : مرحلة الشيخوخة :

وفي هذه المرحلة يستمر الأديب في الانتاج الأدبي اذا لم تعقه الأمراض واذا لم تعاكسه ظروف الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، واذا ما استمر على مبدأ التجديد ، واذا لم يبزه غيره فيحتل مكانه ، واذا هو استطاع أن يكون ابن عصره فيتوافق مع متغيرات الذوق الاجتماعي • ذلك أن بعض الشيوخ ينعزلون ثقافيا لعـــدم مواظبتهم على الاطلاع ، فيضحون بعيدا عن الأحداث بل انهــم قد يتخلفون ثقافيا عن آخـــر ما توصلت اليه الثقافة المعاصرة ، فتأتي كتاباتهم غثة لا تغني من جوع ولا تروي من عطش ، ولا يجد فيها القراء سوى تكرار لما سبق أن قالوه • ولسنا نرى في الشيخوخة معنى العجز وعدم القدرة على الاستمرار في الابانة الأدبية اذا ما استبعدنا تلك الظروف المحيطة والمعطلة التي تكتنف حياة كثير من الشيوخ الأدباء • أما أصـحاب الحظ السـعيد منهم ومن تتوافر لهم ظروف صـحية ومعيشية واجتماعية جيـدة ، فانهم يظلون يكتبون ويجـددون فيما يعبرون عنـه بحيث يلهث وراءهم الشـباب ويتعلقون في ذيولهم •

وفي جميع هذه المراحل الخمس لابد أن يكون الأديب عامدا الى توفير المناخ الصــالح لنمو مركبه الخبري الذي أســميناه بالمركب

العقلوجدانى • فلا بد للأديب من فترات التأمـــل الذاتى وأن يحس بالجمال يملأ صدره نتيجة ما يستمتع به من تذوق فنى جمالى مستمر • وبتعبير أدق فان الأديب الذى يظل نابضا حتى الشيخوخة بما كان يحسه فى طفولته ومراهقته وشبابه وكهولته من حيـــاة وحيوية لهو الخليق باحتلال المكانة المرموقة فى مضمار الأدب • فشخصية الأديب لا تضمر فيها أية مرحلة من مراحل النمو السابقة ، بل ان كل مرحلة نمو يمر بها الأديب تضيف خصـــائص جديدة الى خصـــائص مراحله أو مراحل النمو السابقة ، بغير أن تعمل على تسرب الذبول اليها أو اطفاء جذوة أحاسيسها • ولعلنا لا نبالغ اذا ما قلنا ان حياة الأديب هى حياة تتكامل فيها مقومات شخصيته ، بل وتتعاون فيها مراحل نموه • ومن ثم فان الشيخوخة لا تتسرب الى عقل أو وجدان الأديب • انه يحيا حياة مليئة بالحب ويرى بعين مباينة لأعين الناس الذين لا يحلقون بأجنحة الخيال فوق بركة الواقع الراكدة • ذلك أن الأديب يرى من بعيد فيشاهد الجمال دون القبح ، وينصت الى ترانيم الملائكة ولا يصل الى أذنيه نعيق الغربان •

الابتعـــاد الزمكانى :

أن الأديب كالمصور الفوتوغرافى الذى لا يستطيع أن يلتقط صوره الا عن بعـــد معين • فاذا ما اقترب بالكاميرا الى الشىء الذى يرغب فى تصويره بحيث تكون العدسة ملاصقة تمام الالتصاق لذلك الشىء ، فان التقاط الصورة يكون مستحيلا فى هذه الحالة • فشرط التقاط الصورة الفوتوغرافية هى البعد نسبيا عن الشىء الذى يراد تصـــويره • وقل نفس الشىء بالنسبة لعملية الادراك ذاتها التى ندرك نحن بها الأشياء • فأنت لا تستطيع أن تدرك منظرا ما من المناظر بعينيك الا اذا كان بعيدا عنك نسبيا • فاذا ما التصق الشىء تمام الالتصـــاق بعينيك ، فانك لا تستطيع حينئذ أن تدرك صورته •

على أن الأديب لا يكتفى بالبعد المكانى ، بل انه يضيف الى هذا البعد بعدا آخر هو البعد الزمانى • وهو يجعل من البعدين بعدا واحدا مركبا نطلق عليه اسم البعد الزمكانى • فالواقع أن الأديب عندما يعانى التجربة ، فانه لا ينتج وقتئذ أدبا ، ولكنه يكون بحاجة ملحة الى فترة نسميها بفترة الهضـــم الخبرى • فبعد المعاناة وبعد أن يعتصر الأديب نفسه أو قل بتعبير أدق بعد أن يمر بفترة الهياج الوجدانى أو فترة التأزم النفسى ، فانه يهضم ويستوعب وينفض عن نفسه بعض الجوانب مستبقيا البعض الآخر • صـــحيح أن الأديب يتمنى أن ينقـــل معاناته بنصها وفصها الى أوراقه ، ولكن هذا من الاستحالة بمكان • فكما أن

المرء لا يستطيع أن يدرك صور الأشياء الا بعد أن يبتعد عنها لمسافة معينة ، كذا فان الأديب لا يستطيع أن ينقل انفعالاته برمتها وبحرفيتها الا بعد أن يبتعد عنها مسافة مكانية ومسافة زمانية (اذا صح التعبير) • ومن الطبيعي أن كلامنا هذا ينسحب أيضا بازاء ما ينتشي به الأديب وما يهز أوتار قلبه وما يملأ عليه نفسه بالفرح والسرور • فواقع الأمر أن الانفعالات ذات صبغة واحدة بل وذات جوهر واحد وان تباينت أسبابها • فأنت عندما تضحك أو عندما تبكي ، فانك في الحالتين تنفعل وتكون انفعالاتك من طبيعة واحدة • فالصبغة الانفعالية شيء والعملية الانفعالية وما تتضمنه من مقومات شيء آخر • فاذا كانت الصبغة الانفعالية حزنا أو سرورا ، أو اذا كانت بكاء أو ضحكا ، فان العملية الانفعالية وما تتضمنه من مقومات انفعالية لا تتباين بحال • فالانفعال واحد في جميع الحالات • والترسيب الانفعالي أيضا واحد في جميع الحالات • فأنت تهضم انفعالاتك بأنواعها المتباينة وأنت أيضا تحصل على صور تذكرية أو ذكريات انفعالية هي النتائج التي تترتب على معاناتك الانفعالية وما استطعت أن تستبقيه من انفعالاتك الهائجة ، وقد صار رمادا بعد أن كان نارا • فاذا ما صح تشبيهنا للانفعالات بالحريق ، فان آثار الحريق بعد أن يهمد هي التي تظل متواجدة في قلبك وعقلك ، وهي التي تستطيع أن تنقل عنها الى أوراقك بقلمك ، أو الى آذان مستمعيك بلسانك • فطالما أن نار الانفعال مشتعلة ومتأججة ، فانك لا تستطيع أن تبين عما يخالجك ، ولكنك بعد اجتياز مرحلة اشتعال وجدانك بالانفعالات المعتملة في دخيلتك ، فانك تستطيع اذن أن تقوم بالتذكر والتسجيل ، أو قل انك تستطيع بعد هذا أن تنقل المترسبات الانفعالية الى قرطاسك •

وبعد أن قررنا الحالة ووصفناها ، وقلنا ان الأديب لا يستطيع أن ينتج أدبا الا بعد أن تهدأ ثورة انفعالاته وحدتها ، فاننا نبدأ في التساؤل عن الأسباب التي تحدو به الى ذلك • ولعلنا نلخص تلك الأسباب فيما يلي :

أولا : ان الانسان في حالاته العادية وفي الأوقات التي لا يكون منفعلا فيها تكون لديه القدرة على ادراك ذاته كموضوع مطروح أمامه • وبتعبير آخر انه يكون ذاتا من جهة ، وموضوعا من جهة أخرى • فأنا الآن وأنا أكتب هذا الكلام ، أجدني ذاتا شاعرة بنفسها وعقلا مفكرا بنفسه ، ولكني من جهة أخرى أجدني أدرك هذه الذات الشاعرة بنفسها ومستغرقا لهذا العقل المفكر بنفسه • ولكني اذا غضبت وسيطر الغضب على قلبي وعقلي ، أو عندما أفرح ويعم الفرح أنحائي ، فاني في أثناء ذلك

لا أكون سوى ذات مشتعلة بذاتيتها ٠ ولا أكون سوى قلب مضطرم بما ينشب فيه من عاطفة متوهجة ٠

وبتعبير آخر فاني أثناء انفعالى أفقد القدرة على استقراء ذاتيتى ٠ ، انني أكون ذاتا فحسب ، ولا أكون ذاتا وموضوعا معا ٠ وبالنسبة للأديب ، فانه فى وقت انفعاله لا يستطيع أن ينتج أدبا لأنه يكون وقتئذ ذاتا فحسب ، ولكنه بعد أن يهدأ وتخفت سورة وجدانه يسترد من جديد ثنائية نفسه ٠

ثانيا : لقد وجد أن المرء لا يستطيع أن يصيب الهدف وقت أن يكون منفعلا ٠ فالملاكم مثلا اذا ما وقع تحت وطأة الانفعال ، فان عدد ضرباته الطائشة تزيد وتتضاعف بتضاعف انفعالاته ٠ بيد أن نفس ذلك الملاكم اذا ما هدأ وتمالك أعصابه وسيطر على مفاتيح انفعالاته ، فانه يستطيع أن يسدد الضربات الفعالة الى خصمه ٠ ونفس الشيء بالنسبة للأديب عندما يكون متحكما فى انفعالاته٠انه يستطيع أن يعبر تعبيرا رصينا عما اختمر فى ذهنـــه ٠ وعما ترسب فى نفسه من صـــور لانفعالاته السابقة ٠ فهو يستطيع أن يتحكم فى كلامه ، ولا يأتى تعبيره نابيا عما يقصده ، ولا يتعرض بيانه لخطأ أو اعوجاج أو قفزات أو فجوات تعبيرية٠ فالشخص فى أثناء جيشان قلبه بالانفعال يجد أنه يقفز قفزا من فكرة الى أخرى بغير أن يفى الفكرة الأولى حقها من التعبير ٠ انه ما يكاد يتناول الفكرة الأولى حتى يجد أنه قد تركها الى غيرها بغير أن يبين عنها ٠ من هنا فان الأديب الذى يوفر لنفسه الابتعاد الزمكانى يستطيع أن يتقن التعبير عما يجيش فى صـــدره من خبرات بغير اعوجاج أو نقص أو فجوات تعبيرية ٠

ثالثا : ان الانفعالات لحظية وسريعة التدفق ، وبالتالى فان الامساك بها يكاد يكون مستحيلا ٠ فأنت لا تستطيع أن تتأمل البرق الخاطف ، ولكنك تستطيع أن تتأمل الصورة الذهنية التى يتركها ادراكك للبرق الخاطف فى ذاكرتك ٠ وكذا فان الانفعال كالبرق الخاطف ٠ انك لا تكاد تستحوذ عليه ، ولا تكاد الامساك بتلابيبه ٠ فاذا أنت حاولت القبض على انفعالاتك ، فانها تفلت منك لا محالة ٠ ولكنك تستطيع القبض على ما تتركه تلك الانفعالات من آثار فى ذات نفسك ، وقد نقشت نقشا على جبين فؤادك ٠ فبمقدورك أن تتأملها وأن تتبلى مرآها ٠ انك تستطيع أن تطيل تأملها كما يتراءى لك وكما يحلو لك التأمل بتمهل مستطيل يستمر لساعات وساعات بغير خشية من انفلات تلك الصور التى نقشت

فى كيانك الذهنى نقشا ، والتى استوعبتها فى عقلك وقلبك استيعابا ، والتى صارت ملكا لك وفى حوزتك بصفة دائمة ٠

وهكذا نجد أن الأديب فى تعبيره عن ذاته لا يعبر عما يعتلج فى صدره من انفعالات آنية ، بل هو يعبر عن صور بعدية أو تلوية لتلك الانفعالات التى اعتملت وهاجت فى نفسه ، ثم خلدت الى الهدوء ، وصارت أثرا بعد عين ، أو استحالت الى قوام خبرى معقول ومدرك وخاضع للتأمل والاستقراء ٠ فهو يقرأ آثار الانفعالات فى نفسه ، ولا يقرأ الانفعالات ذاتها ، أو هو يستعين بالابتعاد الزمكانى حتى يتسنى له الوقوف على صور الانفعالات التى تلبست بصيغ معقولة ومدركة على نحو موضوعى مطروح على بساط عقله ٠

رابعا : عندما يكون الأديب فى غمرة انفعالاته ، فانه لا يستطيع أن يقيم علاقات بين تلك الانفعالات وبين غيرها من خبرات سابقة ، وذلك بسبب انغماره تماما فى لجة تلك الانفعالات ٠ ولكن بعد أن يهدأ الاديب ، وبعد أن يتسنى له هضم انفعالاته ، فانه يستطيع أن يقيم وشائج بين صوره الانفعالية وبين خبراته السابقة ٠ انه يستطيع عندئذ أن يجعل من قوام نفسه ، ومن تاريخ فكره وخبرته سيالا مستمرا ، او غديرا دافقا بلا انقطاع ٠ ولكأن الأديب وقت انفعالاته يكون كالبحيرة التى انقطعت صلتها عن النهر الذى تسبب فى وجودها ٠ ولكن تلك البحيرة المنعزلة ، ماتفتأ أن تتصل مرة أخرى بمجرى النهر فتستحيل قواما من قوامه وجزءا أساسيا من مجراه ٠ فالأديب يستطيع اذن أن يعبر عما يعتلج فى نفسه فى وحدة وارتباط وثيق بين ما مر به من انفعالات وبين ما سبق أن اكتسبه من خبرات ٠

خامسا وأخيرا : فان الاديب الذى يفيق من انفعالاته وقد أحرز صورا ذهنية لتلك الانفعالات يستطيع أن يقيم وشائج بين تلك الصور التى ترسبت لديه وبين ثقافته المتباينة الأطراف ، بل وبين تلك الصور الذهنية وبين الأحداث الجارية ، أو بينها وبين ما لدى الآخرين من خبرات ، أو بينها وبين الحقائق العلمية التى يكون قد اكتسبها ٠ فهو يستطيع أن يقوم بتحليل تلك الصور الذهنية فى ضوء ما سبق أن تأتى له من علم وخبرة ٠ وبتعبير آخر انه يستطيع أن يصوغ تلك الصور الذهنية فى قوالب اجتماعية مقبولة ٠ ذلك أن الصور الذهنية الانفعالية وحدها لا يمكن أن تشكل أدبا ، لأنها لا تكون قد ارتدت أثوابا اجتماعية ، ولا تكون قد اكتسبت الصبغة الاجتماعية التى تجعل منها

مبلعة معترفا بها من قبل من يتناولونها بالقراءة أو من يستمعون اليها اذا ما صافحت آذانهم ·

التفجرات الأدبية :

يخطىء من يعتقد أن انتاج الأديب من شعر أو نثر يسير بطريقة منتظمة أو على نحو تواترى · فالواقع أن انتاج الأديب يسير بطريقة تفجرية وعلى نحو غير منتظم · وليس من المستغرب أن يتوقف انتاج الأديب فترة من الزمن تطول أو تقصر ، ولكن المستغرب أن يسير انتاج الأديب على وتيرة واحدة من حيث الكم · فنحن لا نتخيل أديبا يقول لك انه ينتج فى كل أسبوع قدرا محددا من الشعر أو النثر لا يتباين عن الاسابيع التى سبقته · ولا نستطيع أن نتخيل أديبا يقول لك انه سوف ينتج خلال الشهر القادم عدد كذا من الصفحات أو عدد كذا من الأبيات الشعرية · ان مثل ذلك الانتظام فى الانتاج الفكرى يمكن أن ينطبق على المترجم فحسب · فمن الممكن أن يزعم لك أحد المترجمين انه يستطيع أن يقوم بترجمة ثلاث صفحات كل يوم من لغة أجنبية يجيد الترجمة منها الى العربية أو العكس · ولكن لا يتسنى مثل هذا الزعم لأحد الشعراء أو لأحد الناثرين فى أى مجال من مجالات الشعر أو النثر الأدبى ·

ولعلنا نتساءل عن سبب التفجرات الأدبية التى تحدث فى حياة الأديب — أى أديب · ولكن علينا قبل أن نجيب عن هذا التساؤل أن نجيب عن تساؤل آخر يسبق هذا التساؤل بالضرورة هو : ما ظواهر تلك التفجرات الأدبية التى نزعمها لكل أديب فى أى مجال من مجالات الابداع الأدبى · اننا نستطيع تلخيص هذه الظواهر وتقديم وصف لها فيما يلى :

أولا : يجد الأديب نفسه مندفعا بالحاح من دخيلته على الكتابة ، انه قد يظل ساعات متتالية وقد أمسك بقلمه يكتب بغزارة وتدفق مستمرين بلا توقف · لقد يكتب فى الجلسة الواحدة أكثر من عشر صفحات بغير انقطاع حتى لقد يحس بالألم فى كتفيه أو فى أصابعه ، ولكنه يجد من جهة أخرى أن ثمة غزارة أو فيضانا بيانيا يفرض عليه فرضا ويلح عليه الحاحا · ولكن فى مقابل هذه الحالة التدفقية ، فان الأديب قد يجد نفسه فى أيام أخرى وقد نضب معينه ، وجف مداد قلمه ، وقد استغلقت عليه أبواب الكتابة جميعا · فمخه راكد ، وتسلسل أفكاره يكاد يكون مقطع الأوصال · انه يجد قدرته على الابانة وقد صارت

صفرا أو تكاد . ولقد يظن الأديب وهو فى تلك الحالة من الركود الذهنى والجفاف الأدبى التعبيرى أن طريق الأدب قد سدت أمامه ، وأنه قد فقد موهبة الابداع الأدبى الى الأبد . ولكنه ما يفتأ أن يعود الى حالة التدفق التعبيرى مرة أخرى بعد وقت يقصر أو يطول .

ثانيا : ولعلنا نزعم أن هناك فترات شبه ثابتة لدى الأديب يكون انتاجه خلالها غزيرا ، بينما تكون هناك فترات أخرى فى حياته قاحلة . ونعنى بتلك الفترات الخصبة والفترات القاحلة ، أشهرا معينة من كل عام . فثمة أدباء يكون انتاجهم غزيرا خلال الشتاء ، بينما تتوقف إقلامهم أو تكاد خلال الصيف . والعكس أيضا يصدق بالنسبة لأدباء آخرين ، اذ يزيد انتاجهم فى الصيف ويقل فى الشتاء . ومن الادباء من يكثر انتاجهم خلال الليل ، بينما ينضب معينهم فى النهار . والعكس يصدق بازاء آخرين . ومن الأدباء من يكثر انتاجهم عندما يتكون وحدهم بعيدا عن الناس ، وعلى العكس من ذلك يكون حال أدباء آخرين .

ثالثا : قد يواتى الأديب التفجر الأدبى اذا ما توافرت لديه شروط جسمية معينة . فقد يحدث التفجر الأدبى لأحد الأدباء بعد أن يستيقظ من نوم عميق ولمدة طويلة . ولكن هناك بعض الأدباء تواتيهم الخصوبة الانتاجية بعد أن يحرموا أنفسهم من النوم لمدة طويلة . وهناك أدباء يغزر انتاجهم اذا ما أحرقوا من السجائر قدرا كبيرا ، أو اذا ما احتسوا من القهوة والشاى عدة أكواب . يقال عن فولتير إنه كان يدمن شرب القهوة ، وكان خادمه يملأ له فنجان القهوة بصفة دائمة بحيث لا ينقطع عن شرب القهوة طوال امساكه بالقلم وانكبابه على الكتابة . ومن الأدباء من لا ينكبون على الكتابة الا وهم فى أوضاع معينة . فمنهم من لا يكتب الا وهو راقد ، ومنهم من لا يكتب الا اذا جلس على نفس المقعد بأحد المقاهى أو فى احدى الحدائق ، أو وهو فى مكان مغلق . ومن الأدباء من لا يكتب الا وهو يستمع الى الموسيقى الى آخر تلك الشروط التى اذا ما لم تتوافر ، فان التفجر الأدبى لا يحدث للأديب .

رابعا : ان التفجر الأدبى بالنسبة لبعض الأدباء يكون بالنسبة لهم أحسن ما يتمنى لهم ابداعه . فهم لا يكادون ينقحون ما يسجله يراعهم . ذلك أن لحظات التدفق الأدبى هى أفضل لحظات عمرهم من الابداع كما وكيفا . وهم يعتقدون بالاضافة الى هذا أن أى تدخل أو أى تنقيح جوهرى ، لما واتاهم من الهام فى تلك اللحظات التدفقية انما يكون عامل افساد لا عامل اصلاح . ذلك أن الابداع الأدبى كلما كان قريبا من

ســجية الأديب ، كان أكثر صــدقا وأسبر غورا ، وأبعد عمقا ، وأصدق تعبيرا ٠

خامسا : ليس للتدفق الادبى عمر ينتهى عنـده ، أو يقل فيه ٠ وحتى بالنسبة للشيخوخة ، وان كانت تتسم فى كثير من الحـالات بالضمور التخيلى ، فان التـدفق الأدبى يمكن أن يتأتى للشيوخ اذا ما استبعدنا العوامل المعطلة كالعوامل الصـحية التى يمكن اعتبارها عوامل ثانوية وليست من طبيعة الشيخوخة ٠ ذلك أنها لو كانت من طبيعة الشيخوخة اذن لكنا نجد أن الشيوخ جميعا يمرضون ٠ فأمراض الشيخوخة هى أمراض مصاحبة وليست نتائج لازمة للشيخوخة ، أو ليست مسببة للشيخوخة ٠

أما عن السؤال الآخر الذى سبق أن أثرناه قبل أن نثير السؤال الذى قدمنا اجابة عنه فى كلامنا السابق ٠ ــ وهــو السؤال المتعلق بسبب التفجرات الادبية فى حياة الأديب ــ فلعلنا نجيب عنه فى نقاط على النحو التالى :

أولا : المكبوتات اللاشعورية ٠ فثمة فى حياة الأديب منذ نعومه أظفاره مجموعة كبيرة من الرغبات والمخاوف المكبوتة التى لم يتسن له الافصاح عنها فى الواقع الاجتماعى من حوله ٠ ولقد يكون السبب فى ذلك هو خوف الأديب فى الواقع الحى سواء فى طفولته أم فى مراهقته أم فى شبابه أم حتى فى كهولته أو شيخوخته ٠ فليس ثمة سن يحدث فيه الكبت دون سن أخرى ٠ بيد أن الأديب يحل القلم والورق محل الواقع الاجتماعى وهو يجد فرصته لاشعوريا أيضا فى التفجير الأدبى الذى لا يواتيه عن وعى وارادة من جانبه ، بل يواتيه عن غير وعى وعن غير ارادة ٠ فهو يجد نفسه مدفوعا دفعا الى الابانة الأدبية ، وقد وجد لا شــعوره متنفسا له من خــلال رمز أو من خــلال منفذ تعبيرى كائنا ما يكون ٠

ثانيا : الخبرة الناضجة ٠ فالأديب عندما يحمل فكرة أو انطباعا فى ذهنه ، فانه لا يســتطيع أن يعبر عنه قبل أن يتم له النضــج ٠ والأديب قد يجد لديه ثمارا ناضــجة كثيرة فجأة وفى وقت واحــد ، فلا يكون عليه الا المسارعة بجنيها ٠ وهو لا يستطيع التوقف عن هذا الجنى ٠ والا فان ثماره الخبرية تتلف ويصيبها العطب ٠ ولا يستطيع الأديب بالطبع أن يحدد وقتا يتم له فيه نضج خبراته ولا يستطيع أن يحدد الموعد الذى يكون عليه فيه أن يقدم ثمار فكره وثمـار عواطفه على الورق ٠

ثالثا : قد تحدث بعض الأحداث أو تنشأ بعض المواقف التى تحث الأديب على الابانة الأدبية الغزيرة · فمثل تلك المواقف تكون بمثابة مثير ينشأ عنه سيلان قلم الأديب · ولا يكون النتاج الأدبى الذى يقدمه الأديب مجرد رد فعل على المثير الحادث ، بل يكون المثير بمثابة عود الثقاب الذى يشعل نارا لا أول لها ولا آخر · فلا يكون المثير مساويا للاستجابة ، بل يكون أقل بكثير من الاستجابة الناشئة ، وبهذا فان المناسبة التى تقع للأديب لا تكون سوى نقطة انطلاق لعمل أدبى كبير يسيل سيلا وينجرف انجرافا من قلم الأديب ·

رابعا : فى بعض الأحيان يتخلع الأديب من ثوب « الأنا » لكى يتلبس بثوب « النحـــن » · فهو يجد نفسه فى غمرة الجماعة ، وقد صار يحس باحساس كتلى جماعى ، فيكون احساسه بالانتماء المكثف للمجموع دافعا له نحو التدفق الأدبى ، سواء بالشعر أم بالنثر يعبر به عن احساسه ، أو قل عن احساس الجماعة التى تعبر عن طريق قلمه أو لسانه ·

خامسا : التفاعل الخبرى · فما يحصل عليه الأديب من خبرات متباينة ، ســـواء من بطون الكتب أم من أفواه الآخرين أم عن طريق ما يلاحظه من تصرفات أو ما يقف عليه من علاقات انما يتفاعل بعضه مع بعض فى دخيلته فينشـأ عن ذلك التفاعل الخبرى فيما بـين الخبرات المتباينة نتائج أو ثمار خبرية جديدة قد لا يكون لها صـــلة مباشرة بالخبرات التى تفاعلت بعضها مع بعض · فاذا ما حدث التفاعل وقد نتج عنه نتائج خصبة وكثيرة ، فانها لابد واجدة منفذا لها الى الخارج عن طريق لســان الأديب أو قلمه · فنحن قد نجد تفسـيرا للتدفق الأدبى عند الأديب فى تلك التفاعلات الخبرية التى تحـدث فى ذهـن الأديب بحيث لا يكون مدركا لأبعادها أو للطريقة التى تتم بها · انه فقط يجد نفسه مدفوعا الى الكتابة أو الكلام بغزارة وتدفق لدرجة أنه لا يستطيع منع نفسه من الاقدام على التعبير الأدبى المتدفق أو المنهمر ·

المشكلات التى تجابه الفنان

تقييم أعمال الفنان :

ان الفنان الأصيل هو ذلك الذى يشق خطا جديدا أو يقدم انتاجا غير مطروق لم يسبق أحد اليه • انه الشخص الذى يعبر عن ذات نفسه ، وعما ترسب فى أعماقه من مشاعر ، وعما اعتمل فى قلبه من صور جمالية • انه الشخص الذى لا ينقل الواقع الى الأوراق بالتصوير، ولا هو الشخص الذى ينقل الواقع الى الحجارة بالنحت ، ولا هو الشخص الذى ينقل الأصوات الموجودة حوله الى الآلات الموسيقية ، وانما هو الشخص الذى يضفى على الواقع من ذات نفسه ، أو قل هو الشخص الذى يلوى عنق الواقع ، أو يعيد صياغته من جديد صياغة تناسب مزاجه الشخصى •

من هنا فاننا لا نستطيع أن نزعم أن الفنان يجد قبولا مباشرا من جانب الناس توجه الى الفنان ، بل ان ثمة اشمئناطا وازورارا يعتملان

فى عقول وقلوب المستقبلين للجديد فى فن الفنان متبرمين بالمستحدث الذى يقدمه ومقاومين للعناصر الغريبة على أذواقهم والتى لا تماشى ما سبق لهم أن ألفوه واعتادوا عليه من اتجاهات ومقومات فنية واتجاهات تعبيرية فيما يقدمه من نتاجات فى المجال الفنى الذى يعمل فيه ويوجه جهوده اليه •

ولعل أن يكون انتاج الفنان بمثابة جسم غريب يجد مقاومة عندما يقحم اقحاما على جسم الفن القائم بالفعل • فلكأن الاتجاهات الفنية

السائدة بمثابة جسم كأجسام الكائنات الحية ، ويراد أن يلحق بهـا عضو جديد غريب ..فثمة مقاومة يبديها الجسم لذلك العضو الدخيل . ولكن بعد الاعتياد والألفة ، فان الجسم الأصلي الكبير يأخذ في تقبل العضو الجديد الدخيل ويستوعبه ولا يستمر في نبذه أو مقاومته .

وعلينا فيما يلي نعمد الى استعراض الزوايا التي ينظر منها عادة الى النتاجات الفنية التي يقدمها الفنان ، وذلك من جانب الناس بعامة، ومن جانب النقاد المختصين بخاصة . ولعلنا نلخص تلك الزوايا فيما يلي :

اولا ـ زاوية الألفة : فالفنان يجب أن يقدم للناس الذين يخاطبهم بفنه نتاجا فنيا يألفونه فيجدون أنفسهم فيه . فالمتقبلون لنتاجات الفنان يريدون الوقوف على أنفسهم في تلك النتاجات . فهم لا يصفقون لفن لا تربطهم به أية صلة . انهم يريدون فنا مرتبطا بوجدانهم ويخاطب مشاعرهم ، ويقفون على أنفسهم فيه . ومعنى هذا أن يكون الفن المنتج مرتبطا ارتباطا مسبقا بوجدان الناس . بيـد أننـا هنـا نجد أن هنـاك مجمـوعات من الناس وليس مجمـوعة واحدة . ومن المؤكد أن الفنـان لا يستطيع أن يخاطب جميع الأذواق . فعليـه اذن أن يقتنع بمخاطبة مجموعة أو أكثر من المجموعات التي تحيط به أو التي تبعد عنه . ولقد نجد في الواقع أن المجموعات البشرية التي تستقبل أعمال الفنان وقد تباينت بعضها عن بعض أشد التباين . فلقد نجد في قمة المجموعات جميعا تلك المجموعة التي تضـم الصفوة من أصحاب الذوق الرفيع . فهؤلاء يجب أن يخصص لهم فن يتمشى مع ذوقهم الرفيع . ولقد نقول ان الفنان سيجد نفسه أمامه خيارين : الخيار الأول ـ هو الخيار الكمي ، والخيار الثاني هو الخيار الكيفي . فبالنسبة للخيار الأول ـ فان على الفنان أن يسعى لمخاطبة أكبر عدد من الناس بغض النظر عن مستواهم الثقافي الفني . أما بالنسبة للخيار الثاني ـ فان على الفنان أن يتحرى الكيف فيمن يخاطبهم بفنه . فهو في هذا الخيار الأخير لا يهمه عدد من يصفقون لفنه ، بل هو يهتم بنوعية المصفقين . انه يرى في الواحد فقط ممن يصفقون له من بين مجموعة الصفوة ما يساوي الملايين من أصحاب الذوق غير المثقف أو غير الراقي . فالألفة التي يبغيها الفنان في عمله والتي يقيم الناس من حوله بها فنه اما أن تكون ألفة شعبية حيث يكون المجموع العام من الناس على ألفة وفي انسجام مع ما يقدمه الفنان واما أن تكون ألفة الصفوة الذين يعدون بأعداد قليلة .

ثانيا ـ زاوية الاستمرارية : فهنا نجد أن نتاج الفنان يقاس بما استطاع أن يضيفه ويستمر به كخطوات الى الامام وكامتداد بآخر ما

توصل اليه الآخرون • ومعنى هذا أن تقييم الفنان من هذه الزاوية معناه استبعاد ما يسمى بتحصيل الحاصل أو ما سبق انتاجه • فيسأل الفنان عن العناصر الجديدة التي استطاع أن يضيفها الى التراث الفنى فى المجال الذى يعمل فيه • فالجدة المطلوبة فى نظر الناس بعامة والنقاد بخاصة هى جدة فى غير فراغ • انهم يريدون جدة مرتبطة بالقديم والمألوف • فاذا ما زادت الجدة زيادة كبيرة جدا ، فثمة زلزلة أو دهشة تعتور المطلعين على الانتاج الفنى بحيث يجد الفنان وانتاجه مقاومة بسبب الافتقار الى الألفة والاعتياد •

ثالثا ــ زاوية الصنعة : فانتاج الفنان يقاس أيضا فى ضوء مدى قدرة الفنان على استخدام وسائل التعبير الفنى • فلابد أن يكون الفنان قد تمكن من استخدام الخامات وأدوات الانتاج الفنى أو وسائل الابانة الفنية • فوسائل التعبير الفنى تشبه القدرة على الابانة اللفظية بالنسبة للأديب • فكما أن الأديب يقيم فى ضوء مدى قدرته على السيطرة على اللغة فيسخر قلمه أو لسانه للتعبير الأدبى ، كذا فان الفنان يقيم فى ضوء مدى قدرته على الابانة الفنية ، وفى ضوء مدى قدرته على السيطرة على وسائل التعبير الفنى • فكلما كان الفنان أكثر قدرة على الابانة الفنية وعلى التحكم فى وسائل التعبير الفنى المتعلق بمجاله ، كان بالتالى أكثر قدرة فنية وقد احتل مكانا سنيا بين الفنانين •

رابعا ــ زاوية مدى هضم العناصر الخبرية الفنية المستفادة من الآخرين ومن الواقع البيئى • فليس بكاف أن يأخذ الفنان عن غيره ، أو أن يفيد من أعمال الفنانين الاخرين ، بل الأهم من هذا أن يهضم الفنان تلك العناصر المستفادة وأن يحيلها الى نسيج قوامه الفنى • فالفنان العظيم هو الذى لا يظهر فى انتاجه التأثر المباشر بالآخرين • فهو يتفاعل مع غيره ولا ينقل عنهم نقلا مباشرا • فاذا ما ظهر أثر الآخرين بشكل واضح فى الفنان ، فان مثل هذا التأثر يحسب عليه ولا يحسب له •

خامسا ــ تكامل انتاج الفنان وانطباع أعماله بطابعه الشخصى • فيجب أن يكون عمل الفنان متسما بالسياق والتكامل والانسجام • فمن الخطأ أو من نقاط النقص فى انتاج الفنان أن يكون بمثابة قطع مهلهلة لا يربط بينها رابط ، ولا يجمعها جامع • فالواقع أن انتاج الفنان كالعقد الذى يربط حباته خيط ، بحيث تكون حبات العقد منسجمة وذات طابع مشترك يجعل الانسجام لا التنافر هو السمة الواضحة فى العقد • ويرتبط بهذا ارتباطا تاما أن يكون لانتاج الفنان طابع خاص يميزه • فلابد أن يكون انتاج الفنان مصبوغا بصبغته الشخصية وأن يكون متميزا بسمات تشير الى شخصية الفنان المبدع • فالسمة الذاتية فى الفن

ضرورية كما هو الحال بالنسبة لانتاج الأديب • فكما أن الأديب يجب أن يختص بأسلوب خاص به يميزه ويصطبغ بذاتيته ، كذا فان الفنان يجب أن يتمتع بشخصية ذاتية فيما ينتجه من فن • فحال الفنان ـ وكذا حال الأديب ـ هو حال الانسان في مشيته وحركاته وطريقة كلامه • فكما أننا نميز الناس بعضهم من بعض بما يتصف كل واحـــد منهم بمجموعة من العادات ، وكذا فان الانتاج الفني ـ وكذا الانتاج الأدبي ـ للفنان وللأديب يجب ألا يكون خاليا من المسحة الذاتية ، بل على العكس يجب أن يكـــون معتمدا على ذاتية المبدع في الفن أو في الأدب عـلى السواء •

على أننا لا نستطيع أن نزعم أن هذه المعـــايير التي قدمناها هي المعايير الوحيدة التي يقاس عمل الفنان في ضوئها ، كما أننا لا نستطيع أن نزعم أنها تحتل عند الناس بعامة ، وعند النقاد بخاصة نفس الأهمية ذلك أن هناك من ينوط البعض من هذه المعايير الخمسة أهمية أكبر مما ينوطه بباقي المعايير • ناهيك عن أن لدى كل شخص ذوقه الخاص به الذي يختلف فيه عن أذواق غيره من الناس العاديين أو من النقاد • ومن هنا فانك تجد أن العمل الفني الواحد يلقى نقدا متباينا من شـــخص لآخر ، ومن ناقد الى ناقد آخر • على أنه من المؤكد أن كل متذوق للفن، وكل ناقد يستند في ذوقه وفي نقده الى معايير يقيم بها عمل الفنان • وحتى اذا كانت المعايير التي يعتمد عليها الشخص في التقييم مباينة تمام التباين لما ذكرناه هنا ، فان من المؤكد أن ثمة معايير كائنة ما تكون يقيس بها الناس أيا كانوا نتاجات الفنانين •

ومن الطبيعي أن يجد الفنان نفسه بازاء مشكلة تقض مضـــجعه وتجعله في حيرة هي كيف يرضي كل الناس أو معظم الناس بما ينتجه من فن • انه بلا شك سوف يصل الى حل لمشكلته وذلك بأن يختار الكم أو الكيف • فهو اما أن يصير فنانا شعبيا ، واما أن يصـــير فنانا ارستقراطيا يخاطب الصفوة دون العامة بفنه •

لماذا يعمل بالفن :

اذا أنت سألت مجموعة من الفنانين الأصلاء عن الدافع الذي يحدو بهم الى الاشتغال بالفن ، فانك سوف لا تجد أن أيا منهم قد انتحى الى الفن من أجل الربح • ذلك أن الفن ليس صناعة من تلك الصناعات التي تدر على صاحبها ربحا ، وليس حرفة من الحرف التي يعرف المشتغلون بها كم قطعة ينتجونها في اليوم الواحد ، وكم قرشا أو جنيها تتكلفه كل قطعة منها • فالفن الأصيل نشاط ذاتي قبل أن يكون نشاطا موضوعيا ،

وهو صدى لمخيلة الفنان قبل أن يكون انعكاسا أو تعبيرا عن أوضاع اجتماعية خارجية .

ولكن حيث ان الانسان الحديث يعمل من أجل كسب القوت أو من أجل الارتفاع بمستوى معيشته ، فان الفنان الذى يستجيب لدعاء فنه الأصيل ، اما أن يكون من الطبقة الارستقراطية التى ورث أبناؤها المال والعقار والأطيان التى تغنيهم عن الاشتغال بأى عمل يلتزمون به لينالوا عن القيام به أجرا ، واما أن يخرج عن أصالة فنه الى الاصطناع الذى يرضى الجماهير ، وأصحاب الأعمال الفنية أو مقاولى الفنون — اذا صح التعبير . وثمة أمام الفنان أيضا وسيلة أخرى هى أجهزة الاعلام يرتمى فى أحضانها علها تأخذ بيده وتعلى من شأنه وتذيع شهرته وتصير قنطرة له بينه وبين الجماهير .

من هنا فاننا اذا ما استبعدنا هدفى الثراء والشهرة من أهداف الفنان الأصيل ، فيكون علينا اذن أن نبحث عن الأهداف الخليقة باهتمامه والتى تستحوذ على فكره ووجدانه . ولعلنا نلخص تلك الأهداف التى يترسمها الفنان فيما يلى :

أولا — التخفف من التناقض بين الأنا والهم :

ذلك أن الفنان الأصيل يكون ملتف الوجدان ومتبلوره حول ذاتيته . فانية الفنان هى انية تابى على الذوبان فى الهم — أعنى الآخرين — لكى يتشكل من الذوبان كيان نفسى جديد مباين لكل من الأنا والهم . انه جهاز النحن . فالشخص العادى من غير الفنانين يذوب بما لديه من جهاز نفسى ذاتى هو الأنا بعض الذوبان فى الجهاز النفسى الآخر لديه — وهو جهاز الهم — لكى يتأتى عن مثل هذا الذوبان نشوء جهاز ثالث هو جهاز النحن . فيكون لدى ذلك الشخص العادى من غير الفنانين ثلاثة أجهزة نفسية هى جهاز الأنا من جهة ، وقد ذاب جانب منه فى جهاز الهم ، ثم هذا الجهاز النفسى الأخير — أعنى جهاز الهم — وقد استحال جانب منه بعد أن ذاب جانب من جهاز الأنا فيه الى جهاز النحن ، بينما بقى جانب منه بغير أن يذوب ، وبذا ظل جهاز الهم موجودا ونابضا بالحياة لديه ، الى جانب جهاز النحن .

بيد أن كلامنا هنا لا يعنى أن الفنان الأصيل يخلو خلوا تاما من جهاز النحن . فثمة ذوبان ولو بسيط جدا لدى الفنان للأنا فى الهم ، بحيث يتكون لديه جهاز « نحن » غاية فى الضآلة بحيث يمكن الاغضاء عن تواجده واعتباره عدما من العدم .

وبذا نستطيع القول بأن الفنان لا يكاد يجد معبرا لديه يوصل الأنا بالهم ، وهو المعبر المتمثل لدى الشخص العادى من غير الفنانين فى النحن • وعندما لا يتوافر مثل هذا المعبر لدى الفنان ، فان توترا نفسيا شديدا يعتمل فى أنحائه ، وذلك بسبب فقدانه للتكيف — ولذا فانه يبحث له عن مخرج ينفذ منه ، أو عن وسيلة يتخفف بواسطتها من احتدام سعير التوتر فى أنحائه • ولعله يجد تلك الوسيلة أو ذلك المعبر البديل فى التعبير الفنى •

ثانيا — التناقض بين الصور الذهنية وبين الواقع الاجتماعى :

وهذا هو التناقض الذى سبق أن أشرنا اليه قبلا • فالفنان شخص يستقل بصوره الذهنية عن الواقع الاجتماعى ، أو بتعبير آخر فان صوره الذهنية التى تأتت له نتيجة التفاعل التراكبى ، والتى صارت ذات قوام تركيبى مباين الى حد بعيد للعناصر التى تشكلت منها ، تكون أقوى وأفعل فى حياة الفنان من الصور الادراكية • فما يدركه الفنان من الواقع من حوله يكون مشابها ومقاربا لذلك الواقع أو حتى لقد يكاد يكون مطابقا له • ولكن الصور الذهنية المركبة فى ذهن الفنان تكون مخالفة للواقع تمام المخالفة • ولا شك أن الفنان يدرك ذلك التباين أو التناقض ويحسه • فكيف يعمل اذن لمعالجة ذلك التناقض ؟ • انه يجد السبيل الى هذا فيما يبدعه من فن •

ثالثا — الاعلاء والابدال :

من المعروف أن الاعلاء هو التنفيس عن احدى الغرائز بما يرمز لها مع الابقاء على نفس تيار الغريزة • من أمثلة ذلك أن تحل القصيدة الغزلية محل الممارسة الجنسية الفسيولوجية • أما الابدال فهو ان يحل نشاط مباين تمام التباين للنشاط الذى جعل أصلا للغريزة • من ذلك ان تحل الألعاب الرياضية محل الممارسة الجنسية • وبذا يمكن استهلاك الطاقة التى كانت مجعولة أصلا لممارسة النشاط الجنسى فسيولوجيا فى النشاط الجسمى الرياضى • والواقع أن الفنان الأصيل يمارس الاعلاء والابدال فى حياته الفنية • فهو يعيش بالرموز أكثر مما يعيش بالواقع أو بالممارسة الفعلية فى مجريات حياته المتباينة • وكذا فان الفنان الأصيل يستنفد طاقاته الحيوية فيما يبدعه من فن • ولعلنا نجد فى حياة كثير من الفنانين بعض العوائق التى تحول بينهم وبين ممارسة حياتهم على نحو طبيعى • لقد يفشل الفنان فى الحب فيحل الفرشاة أو الغناء أو غير ذلك من فنون محل ممارسة الحب أو محل اقامة علاقة زوجية طبيعية مع واحدة من بنات حواء • ولعل السؤال الذى يثور هنا هو : هل يفشل الفنان فى الحب

لأنه فنان ، أم أنه فنان لأنه قد فشل فى الحب ؟ • اننا نعتقد أن هناك نوعين من الفنانين : فبينما نجد نوعا ينطبق عليه القول بأن الفن قد تأتى للفنان نتيجة فشله فى ممارسة الحب • نجد هناك نوعا آخر من الفنانين قد فشلوا فى حبهم لأنهم فنانون • ولكن كائنا ما يكون الأمر ، فان هناك علاقة أكيدة بين الفن وبين الفشل فى مجابهة الواقع أو الفشل فى ممارسة حياة طبيعية خلو من الشذوذ أو الفشل فى ممارسة الحياة التى يضرب فى اثرها الناس العاديون • وهذه المشكلة فى العلاقة بين الفن وبين السوية هى ما عبر عنها بمشكلة العلاقة بين عبقرية الفنان وبين الصحة النفسية • (انظر كتابنا « العبقرية والجنون ») • وسواء كان الفن نتيجة للفشـل فى ممارسة الحياة العـادية والتعبير عن الغرائز تعبيرا طبيعيا أم كان الفشل فى ممارسة الحياة السوية ناجما عن ممارسة الفن، فاننا نستطيع فى الحالين أن نقرر أن الفنـان يمارس الاعلاء والابدال كذريعتين يستخدمهما لاشعوريا فى حياته الفنية وفى ممارسته للتعبير الفنى والابانة الفنية •

رابعا ــ الفنان يمارس الفن كما يمارس الطفل اللعب :

فالفن بالنسبة للفنان الأصيل هو نوع من اللهو أو اللعب • فالفنان الأصـيل لا يختلف جوهريا عن الطفل الذى يعبث بدميـة • انه يلهو بأشيائه • وثمة خمس خصائص يشترك فيها الفنان مع الطفل فى ممارسة كل منهما لنشاطه • فالفنان والطفل يمارسان نشاطهما فى تلقائية • وبتعبير آخر فانهما لا يخضعان لضغوط خارجية • ومن جهة ثانية فانهما جميعا يلتذان بما يعملان • فالرغبة والتعبير عنها هما المسيران لنشاطهما وليس الاحساس بالواجب • ومن جهة ثالثة فانهما جميعـا يستمعان لما يدعوهما لممارسة النشـاط من دخيلتيهما • فهما لا يتقيدان بزمان أو بمكان لممارسة نشاطهما فى اطارهما • فالفنان الأصيل يخضع لوحى الساعة ، ولا يقيد نفسه بقيد • وهذا يدعونا الى ذكر الخصيصة الرابعة التى تجمع بين الفنان فى الفن وبين الطفل فى ممارسة اللعب وهى التعلق بالحرية والانفكاك من قيود الواقع • أخيرا فان الفنان والطفل يشتركان فى خصيصة خامســة هى التـأى عن تدخـلات الآخرين فيما يقومان بممارسته • فالفنان والطفل لا يحبان تدخل أحد فيما يعملان • فالروعة فى الفن وفى اللعب تصير باهتة اذا ما اقتحم الناس من الخارج أسوار الأنا عند الفنان أو عند الطفل • فالأنية كما قلنا تكون قوية غاية القوة عند الفنان ، وهى كذلك عند الطفل كما هو معروف فى الدراسات النفسية لمرحلة الطفولة وخصائصها •

خامسا ـ الرغبة في الخلود :

ونحن نحسب أن الرغبة فى الخلود هى بمثابة غريزة جبل عليها الانسان • فنحن لا نكتفى بأن نعيش حياتنا على هذه البسيطة كما تعيش الحيوانات ، بل نريد أن نبقى فنتشبث بالبقاء • وحيث ان أجسادنا تشيخ وتفنى ، فاننا نجد ان لدينا ما يدفعنا الى ترك أثر بعدنا يظل علامة على وجودنا • والأثر الذى يتركه الفنان يشير اليه ويحمل اسمه ، ويظل حيا بعد قضائه • فعندما ينظر الفنان الى أعماله الفنية فانه يجد نفسه حيا بها • وبتعبير آخر فان نتاج الفنان ينتج عنه الخوف من الفناء • وكلما كانت نتاجات الفنان أكثر قوة وحيوية وتماسكا ، كان احساسه بالخلود أقوى وأدعم • ولعلنا نزعم أن الفنان يحل نتاجاته الفنية محل أبنائه ، أو لعله يجد فيها أبناء لا يقلون أهمية وقربا الى قلبه عن أبنائه اللحميين • فما يستشعره الفنان من اعتزاز بأبنائه وبما أنجبه من فن لا يقل بحال عن اعتزازه بمن أنجبه من أبناء • وكما ان الأبناء يضمنون الخلود للانسان ، كذا فان النتاجات الفنية تضمن للفنان الخلود بعد مغادرته لهذا العالم • ولعل أن يكون احساس الفنان بعدم الرضى عن نتاجاته الفنية يتأتى له نتيجة شعوره بالخوف من أن ما تم له انتاجه لا يضمن له الخلود ، ومن ثم فانه يقبل على انتاج فنى جديد علّه يضمن له الخلود المنشود •

المشكلات الأسرية :

قلنا ان الفنان يظل انى النزعة ، وذلك لأن الأنا لديه لا يذوب بجانب ذى بال منه فى «الهو» • وقد اعترفنا بأن جانبا ضئيلا جدا من الأنا لدى الفنان يذوب فى الهو لكى يتكون جهاز ضعيف هو جهاز النحن • وقلنا أيضا انه بالنسبة للأشخاص العاديين من غير الفنانين ، فان جانبا كبيرا من الأنا يذوب فى الهو لكى يتأتى عن ذلك الذوبان جهاز « نحن » قوى • ومعنى هذا فى الواقع أن الفنان يظل بمثابة طفل كبير • وهذا الفنان الطفل ينمو فنيا ولكنه لا يكاد ينمو اجتماعيا • وواضح أن حالا هذا شأنه له مزاياه كما أن له عيوبه • فمن محاسنه أن الفنان يظل محتفظاً بخصوبة الخيال وبالحالة التى أطلق عليها هربرت ريد الاستغراق الفنى Empathy وما تتضمنه تلك الحالة من اسقاط يصل لدى بعض الفنانين الاسقاطيين الى درجة المشاهدة الفعلية لرؤى يقومون برسمها لدى مشاهدتهم لها كما كان يقع لفان جوخ • وواضح أيضا أن الفنان الطفل يظل فى حالة من السعادة بالذات أو قل بحالة تشبه أن تكون حالة الإلتذاذ الذاتى Auto-erotism • فمصدر اللذة لدى الفنان الطفل

يتركز أكثر ما يتركز حول ذاته وحول أشيائه التى لا تعدو أن تكون أدوات التعبير الفنى التى يستعين بها للابانة الفنية .

ولا شك أن الفنان . وان كان يسعد بمثل هذا التمركز حول الذات ، فانه من الناحية الاجتماعية يكون مفتقدا لأشياء كثيرة . فهو لا يستطيع أن يحس بالجماعية أو بالنزعة الانتمائية . ذلك أنه ذاتى المركز كما قلنا . فالروابط الاجتماعية لديه تكون هشة تماما . ولعله لا يرتبط الا بأمه وقد يرتبط بأبيه أو بأحد اخوته أو باحدى أخواته . انه كما قلنا ما يزال طفلا . انه ما يزال يمر بمرحلة الطفولة الاولى التى تحتدم لديه بحيث يكون لها القوة والغلبة على مرحلة الطفولة الثانية وعلى مرحلة المراهقة وعلى مرحلة الشباب . ومن هنا فان تعلق الطفل الكبير وقد صار فنانا بأمه يكون تعلقا مرضيا اذا ما تناولناه من جانب الصحة النفسية . فهو اذا أحب احدى بنات حواء ، فانه ينتظر منها أن تكون بديلة لأمه . ولكن هيهات أن ترضى الزوجة أن تلعب دور الأم وأن تحدب على الزوج الفنان بالوسائل الطفلية وبالتدليل الذى كانت تضطلع به أمه عندما كان فى مرحلة الطفولة المبكرة . انها تنفر منه فى الأغلب وتطالبه بأن يكون ناضجا وألا يحبها بهذه النوعية الطفلية من الحب . انها تريد أن تشاهد فيه القوة لا الضعف ، وأن يحنو هو عليها لا أن تحنو هى عليه ، وأن يقوم هو بتدليلها لا أن تقوم هى بتدليله .

ولا يقتصر الأمر على هذا ، بل ان الفنان يكون بحاجة الى من يقوم برعايته والعناية به . ذلك أنه كما قلنا لا يكون قد نضج اجتماعيا . ان ما يستطيع أن يفعله هو أن ينتج فنا . ولذا فانك تجد أن الفنان الذى لا تكفل له الرعاية والعناية من جانب أحد القريبين منه يكون فى حالة مزرية بل ومنفرة . فهو يكون رث الثياب غير عابىء بنظافته أو بنظام أشيائه ، بل انه قد ينسى نفسه فلا يتناول طعامه فى مواعيد تناول الطعام . ناهيك عن أن الفنان ينسى المواعيد التى يضربها للآخرين ، بل انه قد لا يحس بالمسئولية أو بما يجب عليه الاضطلاع به من ارتباطات وتعهدات .

وكما أن الطفل ينهمك فى لعبه ما شاء له الانهماك بحيث ان القائمين على شئونه قد ينتزعونه انتزاعا من لعبه للنهوض بشىء من الواجبات الاجتماعية المحتمة كالاستذكار أو عمل الواجب المدرسى أو تناول الطعام أو الاستحمام أو غير ذلك من المناشط الاجتماعية المتباينة ، كذا فان الفنان قد ينكب على عمله الفنى لا يلوى على شىء ، ولا يلتفت الى أى أمر كائنا ما يكون . انه قد يظل على هذه الحالة من الاستغراق الفنى دون انقطاع

وبغير ملل · ولقد يأخذ التعب بالفنان كل مأخذ ، ولكنه لا يستطيع ان يحول بين نفسه وبين الاستمرار فى الانتاج الفنى · من هنا فان عامل التعب الجسمى لا يشكل عقبة أمام الفنان تحول بينه وبين الاستمرار فى انتاجه الفنى · انه يظل يعمل ويعمل بغير أن يحتفظ برصيد من الصحة أو من الطاقة لما قد يقبل من أيام · انه لا يعرف من المستقبل شيئا ، انه ابن لحظته الراهنة ، بل ان الحياة كلها لا تساوى لدى الفنان شروى نقير اذا ما قيست بثانية واحدة يقضيها فى انتاجه الفنى ، أو قل ان حياة الفنان هى حياة آنية · انه لا يعيش بثلاثة اضلاع زمانية : ماض وحاضر ومستقبل ، بل يعيش بضلع واحد هو الحاضر الراهن · صحيح انه يحمل فى أنحائه خبرات الماضى ولكنها تستحيل الى خبرات آنية طالما أنها نابضة بالحياة ومستملة فى صميم الفنان · فالفنـــان كما قلنا هو ابن لحظته الراهنة ، وليس ابن الماضى · ولذا فان الماضى بالنسبة له هو موات باستثناء تلك الخبرات الحية التى صارت من لحم الحاضر وسداه · وبتعبير آخر فان الجانب الحى من الماضى لدى الفنان يستحيل الى كيان حى مملوء ومفعم بالحياة ، ومن ثم فانه يصير حاضرا آنيا ولا يظل مرتبطا بالماضى فى قلب وعقل الفنان · ومعنى هذا أن الفنان عندما يستدعى الخبرة الحية الماضية ، فانه يحياها من جديد بكل ما تحمله الحياة من معنى ·

وهكذا نجد أن الفنان يمارس الفن كما يمارس الطفل اللعب · ومن هنا فان الفنان يقاوم أولئك الذين يرغبون فى انتزاعه من الجو الفنى الذى اندرج فيه ووضع فيه كل عقله وكل قلبه · ولا شك أن تلك المقاومة من جانب الفنان قد تصل الى حد الغضب والثورة على الأوضاع الأسرية وعلى جميع القيود أو العراقيل التى توضع أمامه · ولهذا نجد أن كثيرا من الفنانين يهربون من صخب المدينة وما تستلزمه الحياة فى أسرة من ارتباطات ومواعيد وزيارات · انه يرغب فى التقوقع على الذات وقطع الوشائج التى تربطه بالآخرين · انه يرغب فى الاستمرار فى اللعب الفنى ـ اذا صح التعبير · وكيف يتأتى له مثل هذا الاستمرار فى اللعب الفنى والمطالب الأسرية تلاحقه من كل جانب · فالأسرة لها مطالبها وحاجاتها التى يجب أن يتم اشباعها على نحو أو آخر · ولكن الفنان يرغب فى الاستمرار فى لعبه بالفن بغير أن يشغله شاغل ، وبغير أن يشتت انتباهه مشتت ·

ونحن نستطيع فى الواقع أن نلخص المشكلات الأسرية التى تجابه الفنان فيما يلى :

أولا ـ تندر المحيطين بالفنان وبشذوذ سلوكه :

فمن الطبيعى أن يستشعر الوالدان والاخوة والأخوات والزوجة والأبناء ما يتسم به سلوك الفنان من أطوار غريبة · ولقد يعبر أفراد الأسرة عن مضايقاتهم من البادى من شذوذ فى سـلوك الفنان بالتفكه والتندر والسخرية · فماذا يفعل الفنان بازاء مثل هذا الموقف المشوب بالاحتقار والازدراء ؟ انه لا يقلع عن شذوذه ، بل يمعن فيه · لا يستطيع أن يغير جلده · ذلك أنه مطبوع على تلك الألوان السلوكية غير المألوفة · ولكن هل يقبل المحيطون به هذا الموقف المتشدد من جانب الفنان واصراره على الاستمرار على ما ضرب فى اثره من تصرفات تضايق الآخرين أو تثير سخريتهم · انهم يزدادون تربصا به ويشددون من ازدرائهم له · وهذا ما حـدث لفـان جوخ وقد اعتقد جميع المحيطين به أنه مجنون يستحق الاستهزاء والسخرية ·

ثانيا ـ اتهام الفنان فى اخلاقه ووصمه بالأنانية وبعدم النضج الاجتماعى :

· وهذا الاتهام صحيح الى حد بعيد · ولكنه لا يظل مجرد حكم يعتمل فى عقول أفراد أسرة الفنان ، بل يستحيل الى توبيخ وتقريع · ولقد تكون زوجة الفنان هى أكثر الناس الحاحا على اتهام زوجها الفنان باهمالها والاغضاء عن مطالبها وعدم توفير السعادة لها · انها قد تعلن على الملأ ندمها أشد الندم على أنها ربطت حياتها ومصـيرها بهذا المخلوق الأنانى غير الناضج · وقد تسير الى آخر الشوط فى اتهامها وفى ثورتها فتطالب بالانفصال أو بالطلاق تخلصا من ذلك المخلوق الذى لا يعرف سوى فنه · والواقع أن غالبية الفنانين لا يصلحون للحياة الأسرية المستقرة وذلك بسبب عجزهم عن التكيف للواقع الاجتماعى وما تتطلبه الحياة الزوجية من تضحية بالرغبات الذاتية ومن تفضيل رغبات الآخرين واعطائها الاولوية على الرغبات الشخصية ·

ثالثا : عدم قدرة الفنان على تحصيل الرزق من موارد ثابتة ونقص حصافته فى تدبير أموره الاقتصادية · فالواقع أن الفن كما قلنا ليس صناعة من تلك الصناعات المربحة · انه لا يعدو أن يكون لعبا · واللعب مكلف ولا يعود على اللاعب بفائدة مادية · واذا حدث أن ربح الفنان من فنه ، فان أرباحه لا تكون ثابتة ومتواترة · وأكثر من هذا فان الفنان لا يسعى لارضاء زبائنه ، بل ان سعيه الدائب يتركز فى ارضاء مزاجه الشخصى الذى يتباين تباينا بعيد المدى عن أمزجة الزبائن المستهلكين لفنه · ومهما قيل للفنان الأصيل من أن من الواجب عليه أن يطاطىء رأسه لمطالب السوق ، فانه لا ينثنى عن موقفه ، بل يشتد عنادا ويدأب

على انتهاج الخط الذاتى الذى لا يأخذ فى اعتباره سوى ما يوحى به له ٠ وبذا فان الفنان الأصيل قلما يحظى برضى الناس من حوله الا فى وقت متأخر ٠ وحتى اذا وجد رضى واعجابا من بعض المحيطين به ، فان أولئك المعجبين به لا يشكلون الجمهور ، بل يشكلون الصفوة القليلة التى تعد بالآحاد لا بالمئات ولا بالآلاف ٠ وهو الاعجاب الذى لا يشبع من جوع ولا يوفر ثروة ٠

مشكلات الوضع الاجتماعى :

باديء ذى بدء نقول ان الفنان شخص معدوم السلطة على الآخرين ٠ وبذا فانه لا يستطيع أن يسيطر على غيره أو أن يستخدم القوة فى فرض اتجاهاته على من حوله ٠ فأمر الفنان يختلف عن أمر أى صاحب سلطة فى أى موقع ما من مواقع الحياة ٠ فاذا ما اضفنا عدم التمتع بالسلطة الى عدم التمتع بالثراء ، فاننا نستطيع أن ندرك كيف أن الفنان يقع موقعا مهينا فى أنظار كثير من الناس من حوله ٠ ذلك أن المجتمع الحضارى يقدر الناس فى ضوء مقومين أساسيين : السلطة والمال ٠ أما القيم الذاتية التى لا تحس أو بتعبير أدق التى لا تقدر بالأرقام والمقاييس ، فانها لا تكاد تلقى تقديرا من جانب معظم الناس المتحضرين فى الوقت الراهن ٠ ولكأن لسان حال المتمدن يقول لك « أخبرنى عن سلطتك ونفوذك وما تحمله فى جيبك من مال أو ما تختزنه فى البنوك من أرصدة ، أخبرك اذن من أنت » ٠ أما العلم تحشى به الأدمغة ، أو الجمال يحس به الفنان فانه مسألة شخصية لا تكاد تلقى تقديرا ٠ فالعالم الذى يحيل علمه الى عمل هو الجدير بالتقدير ، والفنان الذى يسخر فنه للاعلانات التجارية أو للرسم الكاريكاتورى فى الصحف والمجلات أو الذى يزين به المحلات التجارية لجذب الزبائن ، فانهما قمنان بالتقدير ، وذلك لأن ما يقومان به من مناشط يؤدى فى النهاية الى الربح الأكثر ، وبالتالى الى النفوذ ٠ فصاحب المال يحصل بالتالى على نفوذ أكثر ٠ ولكن من يعلم لذات العلم، ومن يفتن لذات الفن ، فانه يصير فى عزلة اجتماعية ولا يكاد يشار اليه بالبنان ٠

وشأن الفنان الأصيل الذى يفتن لذات الفن كشأن العالم الذى يبحث عن الحقائق بغير أن يستخرج من تلك الحقائق فوائد مباشرة تعود بالفائدة العملية على الآخرين ٠ فعالم فسيولوجيا القلب الذى يعلم طبيب القلب أصول عمل القلب والقوانين التى يخضع لها ومقوماته وعلاقاته بالأجهزة الأخرى لا يساوى شيئا فى نظر عامة الناس اذا ما قورن بتلميذه طبيب القلب الذى يقوم بمعالجة أصحاب القلوب المريضة ٠ وطبيعى أن يظل

عالم فسيولوجيا القلب فى الظل ، ويظل معدما أو كالمعدم ، بينما يشتهر طبيب القلب ويصير علما يشار اليه بالبنان وتتكدس أمواله بالبنوك ويمتد بنفوذه الى حشود مرضاه وأقربائهم • وكذا يقال عن الفنان الذى يسخر فرشاه أو أنغامه لخدمة الجماهير ، وهو بالتالى الفنان الذى يطاطىء الرأس للفائدة المباشرة أو قل بتعبير أدق لالتذاذ الجماهير والجرى وراء متعتهم الدنية • انه يلقى الشهرة والمال والنفوذ الأدبى • أما الفنان الذى يظل ملتف الوجدان حول ذاتيته ولا يستجيب الا لنداء ذوقه الشخصى ، فانه يظل بعيدا عن الأنظار لا يحظى بنزوع الشهرة ولا تنهال عليه الأموال ولا تكون له كلمة مسموعة حتى فى الاوساط الفنية ذاتها •

وتتبدى مشكلات الوضع الاجتماعى للفنان فيما يلى :

أولا ــ ان معظم الناس ــ ان لم يكن جميع الناس ــ يعممون فى أحكامهم بناء على الزاوية او الجانب الذى ينبهرون به • فعندما ينبهر الناس بما لدى أحد الفنانين من غير الأصلاء بالشهرة أو بما يتمتع به من مظهر خلاب ، فانهم يؤمنون عندئذ بكل شىء يصدر عنه وبكل رأى يشير به • وعلى العكس من هذا فان الناس عندما لا ينبهرون بشىء مما يقدمه الفنــان لانه لا يخاطب وجدانهم الشعبى ، فانهم بالتــالى لا يصدقونه فيما يذهب اليه من آراء أو فيما يقرره من حقائق • وعلى الرغم من أن الفنان الأصيل يكون أعمق بكثير فيما يذهب اليه من الفنان الشعبى ، فان الناس يتهافتون على صاحب الشهرة ، بينما هم ينبون عن الفنان الأصيل الذى لم يحظ بشهرة تطبق الآفاق • ومن الطبيعى أن يجد الفنان الأصيل نفسه فى وضع لا يرضاه لنفسه • انه يحس بأنه فى حقيقة الأمر فى أعلى عليين ، بينما هو ينظر الى الفنان الجماهيرى باعتبار أنه رجل دعاية أو رجل علاقات اجتماعية أكثر من كونه فنانا • فهو من زاوية الفن الأصيل يعتبره فى أسفل سافلين • ولا شك أن احساس الفنان الأصيل باغضاء الناس عن آرائه والنظر اليه باستخفاف أو بعدم اعتبار لما يؤلمه ويؤرق نومه ، ويجعله يتساءل بينه وبين نفسه : هل هو اختار الطريق الضلال ولم يقع على الطريق الحق لأنه فضل الأصالة على الشعبية ، ولأنه عاند أذواق الجماهير وجرى وراء نداء قلبه ودعوة وجدانه ؟

ثانيا ــ الحرمان من الشهرة الجماهيرية • فعلى الرغم من أن الفنان الاصيل يعتقد أن أعماله أصيلة وأنها بالتالى جديرة بأن تذيع ويلهج بها كل لسان ، وأن يستمتع بها كل صاحب ذوق رفيع ، فانه يجد أن الناس من حوله يشيحون عنها ، وينبون بوجدانهم عن تذوقها • ذلك أن الأعمال الفنية الرفيعة تحتاج الى جهد يبذل فى تذوقها يتناسب مع الجهد الذى

يبذل فى انتاجها • ولكن أنى للجماهير أن تبذل جهدا فى التذوق الفنى • انها تهفو الى التذوق السهل الميسور الذى لا يحتاج الى جهد يبذل أو الى عرق يسح فى سبيل الاستمتاع الفنى • وحيث ان الفنان الأصيل ينبو عن انتاج أعمال فنية رخيصة غير جادة ، فانه يجد الطريق الى الذيوع والانتشار مسدودا أو يكاد أن يكون مسدودا أمامه •

ثالثا ــ من المعروف ان الفن موهبة أكثر منه علم وقواعد • والموهبة الفنية تأبى الخضوع للقواعد والأصول المرعية • ولعلنا نقول ان الجدة فى الفن تفوق فى قيمتها التقاليد والقوالب والقواعد المرسومة • فالفنان الاصيل شخص جبل على الثورة ضد ما هو قائم وما اعتاده الناس • انه يترجم عن ذات نفسه وليس عن رغبات الآخرين ولا عن أذواقهم • ولذا فان ما ينتجه الفنان الاصيل يكون بمثابة صدمة لمن يقمون عليه • والصدمة التى نعنيها هى صـدمة استنكارية وليست صـدمة ابتهاج ونشوة • فما يقدمه الفنان الى الناس من حوله يكون بمثابة جسم غريب يريد أن يحل فى الجسم القائم ، وأن يصير كيانا من كيانه ولحما من لحمه • ولكن هيهات أن يصير كذلك الا بعد فترة من الالحاح والهضم والاستيعاب• ولذا فان على الفنان الاصيل أن يتحمل ما يقابله من سخط واستنكار لدى تقديمه للجديد أو قل للغريب على الأذواق والمعايير السائدة •

رابعا ــ ومن الطبيعى أن يوجه نقاد الفن سهامهم الحادة الى الفنان الأصيل ويرمونه بالمروق مرة ، وبهبوط المستوى مرة ثانية ، وبقلة الذوق أو انعدامه مرة ثالثة ، وبعدم الافادة من خبرات السابقين مرة رابعة ، وبالانسلاخ عن التذوق العام للجماهير مرة خامسة • ثم انهم ينصحون ذلك الفنان الأصيل بأن يقدم فنا للجماهير وأن يترجم عن مشاعرهم لا عن مشاعره حتى يعترف به المجتمع ، وحتى يضعه فى مكانة سنية • وطبيعى أن يألم الفنان عندما يقابل حملة النقاد عليه وهى الحملة التى لا ترحم ولا تنظر الا من زاوية المجتمع ولا تقدر الفن الا من زاوية التقاليد المرعية والقواعد النقدية الراسخة التى صار لها سلطة لا تفل ولا تقاوم ولا يكون على الفنان الأصيل الا أن ينبت على مبدئه ، فيظل ينشىء له خطا جديدا يأتى يوم بعد فترة تطول أو تقصر ، يصير فيه ذلك الخط الجديد أساسا يقيس فى ضوئه النقاد أعمال الآخرين من الفنانين المحدثين• وذلك بعد أن تترسخ قدم ذلك الفنان صاحب الخط الجديد وبعد أن يعرض نفسه على المجال الفنى الذى يعمل فيه •

خامسا : أضف الى هذا كله أن الفن ــ وان كان ينمو بالدراسة والمواصلة والثقافة بصفة عامة ــ فانه لا يخضع لمراحل دراسية متتالية

ومتدرجة · فهو ليس كمهنة الطب مثلا · انه بمثابة مجال مفتوح أو بمثابة مسرح تلعب عليه الموهبة كما تشاء أن تلعب · ونستطيع تشبيه مجال الفن بقصر كبير تستطيع أن تلج طوابقه وحجراته كما تشاء اذا أنت حصلت على مفتاح بوابته الخارجية · فبمجرد أن يحصل الفنان على الأصول أو المبادىء الأولية للفن الذى اختاره لنفسه والذى أحس بأن له موهبة فيه ، فانه يستطيع بعد ذلك أن يمتد بموهبته وبممارسته ما شاء له الامتداد وأن يفتن ما شاء له الافتنان · ولقد يكون من أكثر الأمور ايلاما للفنان الأصيل أن ينبرى له واحد من الحاصلين على المؤهلات الدراسية العليا كالماجستير أو الدكتوراه فينقده بسلطة مؤهله الدراسى أو بسلطة الوظيفة الجامعية التى يحتلها · وانك تجد هنا الموقف الحرج والمؤلم للفنان فى الندوات التى تعقد لتقييم أعماله ، وقد اشتملت الندوة على بعض من أصحاب الألقاب العلمية أو من أصحاب الكراسى الجامعية · ان ما يقوله صاحب السلطة العلمية أو الجامعية يكون كالقانون الباتر ·

وانك لتجد الفنان الأصيل فى مثل تلك الندوة وقد أخذته الحيرة بين أصالة موهبته التى يحوزها دون أولئك النقاد ، وبين سلطتهم العلمية والاجتماعية التى لا يحوزها · وكيف بالله يستطيع أن يبرهن لهم على احرازه لما لا يحرزونه ؟ ان من الأسهل أن يبرهنوا هم له على أنهم حائزون على درجات علمية سنية وعلى كراسى جامعية هو منها خالى الوفاض وأن عليه الخضوع لما يقولون وما يرتأون ·

خطر الميكنة المحدق بالفنان :

نقصد بالميكنة استقلال الآلات الالكترونية بانجاز أو بأداء الأعمال التى كانت اليد البشرية تقوم بانجازها أو بأدائها · ذلك أننا مقبلون على نهضة حضارية لها بريق وجاذبية يخفيان وراءهما أخطارا قد تدق على أنظار أولئك الذين يهتفون للحضارة كلما تقدمت خطوة الى الأمام ، أو قل كلما اكتسحت من أمامها مهارات يدوية فنية رائعة كان الانسان يبذل فى سبيل اكتسابها والتمكن منها شطرا كبيرا من عمره وقدرا كبيرا من جهده ·

وحرى بنا أن نعرض لبعض الأمثلة لما مر فى تاريخنا منذ أن نشأت الآلة حتى اليوم · ولعلنا نقسم تاريخ الآلة ــ بالمعنى العام للكلمة ــ الى ثلاث مراحل أساسية : المرحلة الأولى ــ هى المرحلة الميكانيكية ، والمرحلة الثانية ــ هى المرحلة الديناميكية ، والمرحلة الثالثة هى المرحلة الالكترونية أو الميكنة ·

فبالنسبة للمرحلة الأولى الميكانيكية نجد أنها تتميز بسمة أساسية هي التحريك من الخارج · فكل أداة قام الانسان بصنعها خلال هذه المرحلة لمساعدته فى تحقيق أهدافه ، كانت تتحرك بالدفع من الخارج · من ذلك مثلا الفأس والنورج والشادوف فى الزراعة ، والسهم والسيف والبندقية فى القنص والحرب ، والقلم والآلة الكاتبة العادية فى الكتابة ، والمطبعة اليدوية فى الطباعة ، والعربات التى يدفعها الانسان الى الأمام أو يجرها بنفسه أو بالاستعانة ببعض الحيوانات فى التنقل والانتقال · كل هذا وغيره يدخل فى نطاق هذه المرحلة الأولى من المراحل الثلاث فى تطور الآلة ·

وحتى بالنسبة لهذه المرحلة الأولى ـ وهى أقل المراحل خطرا على الفن ـ فاننا نجد أن بعض جوانب التطور فيها قد أضر بفن أو أكثر من الفنون التى عرفتها الانسانية · من ذلك مثلا ما أحدثته الآلة الكاتبة من ضرر بليغ لفن الخط · فلقد كان انسان ما قبل الآلة الكاتبة وما قبل الطباعة يفتن فى الخط · فكان الخط لا يقل أهمية وروعة من الناحية الفنية عن الرسم · ولا شك أن بعض النساخ والخطاطين كانوا على أكبر مستوى من الفن · وشاهد ذلك ما نراه من روائع الكتابات الزخرفية التى تزدان بها المساجد والكنائس وما تضمه المتاحف من مصاحف وكتب مقدسة تشهد بما كان يتسم به الخط من جمال لا تتدانى الى مستواه اليوم أرفع مستويات الطباعة الحديثة ·

واذا ما تحولنا من فن الخط الى فن الرسم ، فاننا نجد أن اختراع آلة التصوير قد أضر بشكل خطير بفن رسم الأشكال وتشخيص الأفراد بالقلم أو بالفرشاة · لقد كان الكثير من أصحاب الثقافة الرفيعة يعتبرون القدرة على الابانة بالخطوط والأشكال والمجسمات سمة أساسية يجب ان يتصف بها الانسان الراقى · ولكن بعد اختراع آلة التصوير فان الحماس للرسم قد فتر لان الآلة سهلت العمل للانسان ، فصار يلتقط صورة الشىء أو الشخص بالكاميرا بدلا من اعمال ريشته بالأصباغ على الورق ·

وقل نفس الشىء عن الموسيقى والغناء · فبعد أن كان الانسان العادى ـ لا الموسيقار المتخصص ـ يتحسس الأوتار فى وقت فراغه ، حتى ولو كانت وترا واحدا كما هو الحال بالربابة لكى يستحدث نغمات واغنيات تساير ما يعتمل فى وجدانه من مشاعر ، فانه صار بعد اختراع الفوتوغراف يستمع الى أسطوانة جاهزة مشحونة بموسيقى وأغانى المشاهير من الملحنين والمطربين · فأنى له أن يلحن لنفسه وهو يحس

بالعجز والقصور أمام ما أبدعته أنامل وحناجر العباقرة الافذاذ من ملوك اللحن والطرب والغناء ؟

فاذا كان هذا هو حال انسان المرحلة الأولى من مراحل تطور الآلة ، وهى المرحلة التى أسميناها بالمرحلة الميكانيكية ، فماذا عسى أن نقول عن المرحلتين التاليتين : أعنى مرحلة الآلة الديناميكية ، ثم مرحلة الآلة الالكترونية ؟

يكفى أن نقول ان المرحلة الديناميكية قد ثبتت دعائم المرحلة الميكانيكية وامتدت بها الى آفاق بعيدة · فبظهور الراديو والسينما ، صار القليلون مشاركين فى الاداء ، والكثيرون مستهلكين للخدمات التى يقدمانها · فبعد أن كان أهل القرية يغنون ويرقصون ويبهرون من يسمعونهم أو يشاهدونهم بما يدور فى أفواههم من أنغام مهما كانت مفعمة بالبساطة أو حتى بالنشاز ، وبما يصدرونه من حركات راقصة مهما كانت غير منسجمة وغير متسمة بالجمال ، فانهم صاروا لا يحظون بالاعجاب لأن ذويهم صاروا لا يعجبون ولا يقدرون الا ما يسمعونه من غناء متقن يشدو به المذياع ، وما يشاهدونه من أفلام مبهرة افتن المخرجون والممثلون فيها أيما افتنان ·

على أن الضربة القاصمة للفن قد وجهت اليه بحق عندما تطورت الآلة الى المرحلة الثالثة ، أعنى الميكنة الالكترونية · ولعلنا سمعنا عن الموسيقى الالكترونية أو استمعنا الى بعضها حيث يقوم الكومبيوتر بتقديم الألحان ، معتمدا فى ذلك على قدرته الباهرة فى اقامة العلاقات الصوتية الدقيقة للغاية ، وفى عمل التوافيق والتباديل التى لا نهاية لها بين الالحان ·

واذا كان هذا هو حال الانغام ، فانه أيضا حال العلاقات بين الألوان والأشكال · فالكومبيوتر سوف يقدم لوحات تشكيلية غاية فى الدقة وغاية أيضا فى التعقد ، بل وغاية فى الابتكار · وأكثر من هذا فان التصوير بكاميرات المستقبل سوف لا يقدم المسطح المدرك فحسب ، بل سيقدم المجسم أيضا · وبتعبير آخر فان ما يراد ابرازه من جمال فى هيئة الشىء أو الشخص سوف يتسنى بحيث اذا ما شاهدت صورة صديقك ، فانك ستشاهده بارزا مجسدا كأنه واقف أو جالس أمامك · وبتعبير آخر فان تصوير المستقبل سوف يغنى عن النحت أو قل سوف يقضى على فن النحت ، لأن ما تقدر على تقديمه آلات التصوير المستقبلية سيكون جامعا بين التجسيد والتلوين الطبيعى فى نفس الوقت · ناهيك عن سرعة التنفيذ وقلة التكاليف ·

ومعنى هذا في الواقع أن الميكنة سوف تسد منافذ كثيرة كانت مفتوحة أمام الفنان • فبعد أن كان الفنان قبل هذه المراحل الثلاث التى مرت بها الآلة فى تطورها يعمل من أول الخيط . فان معظم الخيط قد فلت من يديه وقد أزيح بعيدا عن مجال الابتكار الفنى • والخطورة التى سببتها الآلة لنشاط الفنان تتجلى فى جانبين أساسيين : الاتقان الشديد . والسرعة فى الأداء • ناهيك عن قلة التكاليف • ولعلنا نستطيع أن نستعرض النتائج التى تأتت عن الميكنة فى شخصية الفنان وفى نشاطه الفنى بصفة عامة فيما يلى :

أولا : ان الفنان يستشعر الاحباط عندما يجد أن الناس من حوله لا يحتفلون الا بما تنتجه الآلة من فن ، بينما هم يعزفون عن انتاجه • لقد تقلصت القاعدة الشعبية التى كانت تستقبل الفن الأصيل ، بحيث صارت محصورة فى قلة نادرة من الخاصة الذين ما يزالون يقدرون أصالة الفن النابع من اليد البشرية والتى ما تزال تختص بخصائص لا تزاحمها فيها الآلة •

ثانيا : يجد الفنان الأصيل المغريات التى كثيرا ما تعصف به لكسب القوت أو لاحراز الشهرة والوضع الاجتماعى المرموق • ذلك أن المهيمنين على الآلات التى تنتج فنا يطلبون من الفنانين المشاركة فى وضع باترونات أو نماذج فنية يمكن تكرارها أو عمل نسخ منها والافادة منها تجاريا بالبيع فى الأسواق • وطبيعى أن يقوم أولئك المشرفون على الآلات بالاختيار ، لا فى ضوء المواصفات الفنية الرفيعة ، بل فى ضوء المزاج الشعبى والذوق الجماهيرى • فهنا يجد الفنان نفسه وقد استحال الى صانع أو الى حرفى فنى ولم يعد فنانا أصيلا مبتكرا •

ثالثا : يطالب المشرفون على الآلات التى تنتج فنا بأن يشارك كثير من الفنانين فى عمل فنى جماعى واحد • ولعل من أخطر أسواق الفن الجماعى السينما والتليفزيون • فالعمل السينمائى وكذا العمل التليفزيونى يطلب فنانين يشتركون فى أعمال مركبة يذوب الواحد من الفنانين فى الفريق الذى ينتج فنا فى اطاره • وحتى بالنسبة لفن الموسيقى فان شركات الاسطوانات قد صارت تحشد الموسيقيين لانتاج الموسيقى الخفيفة التى لا تنسب الى أصحابها فى الغالب • فأنت تستمع الى الموسيقى الخفيفة ولا يذكر لك مؤلفها ، وكذا تستمع الى المجموعات التى تنشد الأناشيد بغير أن يذكر اسم الواحد من أولئك المنشدين • ولعل العمل فى فريق آخذ فى الزحف على جميع الأعمال الفنية بغير استثناء • وهذا الاتجاه مناقض تمام التناقض مع الطبيعة النفسية للفنان الأصيل الذى

قائلا عنه انه يتشبث بانيته ولا يكاد يلعب جهاز « النحن » لديه أى دور ، لشدة ضعفه وخفوت صوته فى حياته •

رابعا : لقد صار المستهلكون لنتاج الفنان مؤسسات وليس أفرادا • فبعد أن كان العمل الفنى يقدم الى الأفراد فيقبلون على اقتنائه ودفع الثمن الغالى فى سبيل احرازه ، فان مركز الثقل قد انتقل من يد الفرد الى يد الجماعة أو المؤسسة • والسبب فى هذا كما هو واضح تلك التغيرات الاجتماعية الحضارية بعيدة المدى التى أصابت المجتمعات البشرية • فالفرد من الناس قد فقد الكثير من شخصيته الفردية ، وصار واقعا فى اطار مؤسسة أو جماعة • لقد انهارت الطبقات الارستقراطية القديمة ، وظهرت المؤسسات الكبرى التى تضم الآلاف من العاملين فى اطارها ، وصارت الشركة أو المؤسسة مملوكة لحاملى الأسهم من المجهولين وصار لهذا أثره فى الفن • فصارت المؤسسات هى المستقبلة للفن لا الأفراد المتذوقين • وأنت تعلم أن ذوق المجموعة ، بل وذكاءها أقل مستوى من الذوق الفردى ومن الذكاء الفردى ، وبالتالى فان سيطرة المؤسسات على الفن لما يمحو أو يهدد فن الفنان الأصيل فيطاطىء راسه للميكنة ويسير فى ركبها •

المشكلات التي تجابه الأديب

المعادلة الصعبة بين اللفظ والمعنى :

ثمة حكم من ثلاثة أحكام يمكن أن تصدر على أدب أى أديب سواء كان انتاجه الأدبى شعرا أم نثرا : الحكم الأول ــ هو أن ألفاظه أكثر من معانيه التى يسوقها فى تلك الالفاظ ، والحكم الثانى ــ هو أن معانيه مضغوطة فى ألفاظ لا تتسع لاستيعاب المعانى • والحكم الثالث هو أن ألفاظ الأديب التى يسوق فيها معانيه هى على قد تلك المعانى •

ونحن فى عصرنا هذا ووفق معاييرنا وأذواقنا ــ وان كنا نفضل الانتاج الأدبى الذى يصدر بازائه الحكم الثالث من هذه الأحكام الثلاثة ــ فلا بد أن نعترف بداءة بأن ما نأخذ به وما نفضله ليس بالضرورة ما يستحق الثناء فى جميع البيئات العربية ، وفى جميع العصور • فيصح لنا أن نقرر أن بعض البيئات العربية على امتداد الوطن العربى تفضل الانتاج الأدبى الذى تكون الألفاظ فيه أكثر من المعنى • وكذا فان الأدب العربى ككل قد مر فى عصور سيطر فيها اللفظ على المعنى ، وذهب الأدباء فى تلك العصور الى أن التعبير الأدبى هو بالدرجة الأولى تعبير موسيقى • والموسيقى نغم أولا وقبل كل شىء ، أو بتعبير آخر فان النغم فى الموسيقى هو الغاية المنشودة وهو الهدف الذى يصبو اليه مصنف الالحان • ولعل الفرق الوحيد بين الموسيقى وبين الشعر أو النثر فى انظارهم هو أن الموسيقى لا تحمل ألفاظا تفهم فى ذاتها ، اللهم الا اذا صاحبها كلام يغنيه مغن أو ينشده منشد • أما الشعر المقروض أو النثر المرصوص فهو موسيقى لفظية تحمل معنى •

وطالما أن موسيقى الألفاظ هى الأساس والجوهر فى نظر هؤلاء ،

فلا مناص اذن من سيطرة الألفاظ على المعانى • وبتعبير آخر فان مهمة الأديب الرئيسية تنحصر فى البحث عن المعانى التى تناسب الموسيقى الكلامية القائمة بين يديه • فالصورة أو الاطار الموسيقى اللغوى يرتسم فى وجـدان الشـاعر بداءة ، ولكأن هيكل القصـيدة قد تبلور بالفعل وتجسد نغما فى أذنيه ، ولا يكون أمامه الا أن يصب المعانى صبا فى تلك القوالب اللفظية المعدة مسبقا •

ولقد نذكر بأن الشعر سابق على النثر فى تاريخ الانتاج الأدبى • فالكلام المنثور لم يكن فى عداد الأدب الا فى مرحلة تالية • والشاعر فى ذلك الوقت لم يكن يقول الشعر بل كان يغنيه • ولعل الشاعر — حتى فى أيامنا هذه — يغنى شعره ويناسب بين ألفاظه بحيث تتلاحق وتنسجم بعضها مع بعض كسيولة الماء فى نهر جار • فموسيقى الأدب مرتبطة به لأنها قوام من قوامه وجوهر من جوهره •

بيد أن المزاج الأدبى يتباين من بيئة الى بيئة أخرى ، ومن عصر الى عصر آخر • فثمة توسعات كثيرة قد وقعت فى معنى الأدب ، فصارت هناك مجالات متباينة للأدب ، بل ان البعض قد توسع بمعنى الأدب لدرجة أنه أدرج فيه الفلسفة والعلوم جميعا • وبعد أن كان الأدب مجرد مرآة تعكس ما يجيش بالصدور من عواطف وانفعالات ، فانه صار مرآة تعكس — بالاضافة الى العواطف والانفعالات — الأفكار والوقائع التاريخية والقصص والذكريات وعلوم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا وغيرها • وحتى اذا استبعدنا العلوم الطبيعية والرياضيات من مجال الأدب فاننا لا نستطيع أن نستبعد الانسانيات من مجاله •

وعلى هذا كان لا بد من أن تطاطىء موسيقى الكلام رأسها أمام المعانى ، وقد صار الأديب الخليق بالتقدير فى نظر فريق ثان فى بيئات عربية كثيرة هو ذلك الذى يستطيع أن يحشد أكبر قدر من المعنى فى أقل قدر من الألفاظ • ولقد تطالعنا بعض الأقلام الناقدة بالنعى على من يحتفلون بتزويق الكلام ، بل وحتى على من لا يهجمون على الموضوع الذى يعالجونه قابضين على ناصيته من أول جملة وبغير مقدمات • ولقد نجد أديبا يفاخر غيره بأنه تلغرافى الأسلوب ، وأنك لا تستطيع أن تضغط كلامه ولو باسقاط عبارة أو حتى كلمة مما يسوق فيه معانيه • ولقد تجد أديبا آخر يتحدى موسيقى الكلام بغير هوادة ، فيتعمد تجنب كل المحسنات اللفظية ، بل ويستعين بكلام عامى فيما يكتبه وكأنه يتحدث اليك فى جلسة خاصة ، وقد أسقط الحاجز القائم بين الفصحى والعامية ، امعانا منه فى التنكر لموسيقى الكلام واشادة منه بالمعانى التى يحملها اليك قلمه •

فالأدب عند هذا الفريق الثاني هو المعاني والاتجاهات والآراء تساق من أقرب طريق وبأقل جهد وبأسهل أسلوب ولقد نجد أن هذا الاتجاه قد انعكس أيضا حتى على بعض الشعراء المحدثين الذين استنكروا ما فى الشعر التقليدى من أطر قائمة يكون على الشاعر صب شعره فيها ، وأخذوا يؤكدون أن الشعر ليس فى الموسيقى الايقاعية الرتيبة ، بل الشعر فى المعانى المتلبسة بالفاظ وهياكل تعبيرية متجددة أبدا .

بيد أن المبالغة فى الاحتفال بموسيقى الكلام دون المعانى ، أو المبالغة فى الاحتفال بالمعانى دون موسيقى الكلام قد أثارت تساؤلا هاما حول المعادلة الصعبة بين الشكل والمضمون ، أو بين الموسيقى اللفظية والهياكل أو القوالب الصوتية من جهة ، وبين المعانى من الجهة الأخرى . فهل للأدب أن يتميز بالميزتين معا ، فيصير كلاما له قيمته مسوقا فى أثواب باهرة جميلة ؟

ان أحدا لا يستطيع ان ينكر أن الامتاع من وظائف الأدب الرئيسية أو لعله أهم وظيفة من وظائف الأدب . ولقد نقول ان هذا ليس من شأن الأدب وحده ، بل هو أيضا من شأن الفن . والواقع أن الفصل بين الأدب والفن انما هو فصل فى الانتاج فحسب ، وهو ما لا يصح بل وما لا يجوز فى سيكلوجية صاحب الانتاج الأدبى أو الانتاج الفنى . فمن الناحية النفسية نجد أن الأديب فنان ، وان الفنان أديب ، لأنهما يشعران بنفس المشاعر . ويرتكزان على نفس الركائز الوجدانية والابداعية . ولكن الفرق بينهما انما يكمن فى أداة التعبير . فبينما يستخدم الأديب قلمه يسوق مشاعره من خلاله فى كلمات ، فان الفنان يستخدم الفرشاة وما يستحدثه بها من ألوان ، أو الأوتار وما ينتجه بواسطتها من أنغام ، أو الازميل فى النحت وما ينتجه بأعماله فى الحجر من تماثيل .

اذن فالأديب ــ شأنه شأن الفنان ــ يخاطب وجدان الناس من قراء ومستمعين ولا يجتزىء بعقولهم يصب فيها أدبه ، ولذا فانه لا غناء للأديب عن موسيقى الكلام . ومن حسن الحظ أن صحيح الكلام متساوق مع جماله . ومن حسن الحظ أيضا أن لنا تراثا عربيا هو ثبت لموسيقى الكلام العربى ، وهى موسيقى خصبة ومتنوعة . ولنا أن نستمر بتلك الموسيقى فنضيف اليها ما وسعتنا الاضافة وتتطور بها ما وسعنا التطور . ولكن هذه لا يتأتى لنا من فراغ أو من عزوف عن تراثنا الموسيقى اللغوى .

ولكى تتحقق المعادلة الصعبة المبتغاة بين موسيقى الكلام وبين

المعانى ، فان على الأديب العربى أن يقرأ ويقرأ ويقرأ . بل ان عليه أن ينوع قراءاته . وليست قراءة الأديب كقراءة العالم المتخصص فى أحد فروع العلم ، بل هى قراءة الثمار وليست قراءة الجذع ومراحل نمو الأغصان . ان عليه أن يلم بهياكل العلوم وليس بتفاصيل لحمها وثناياها.

والأديب متحرر فيما يقوم بقراءته ، ومتحرر أيضا فى رفض ما لا يتواءم مع مزاجه ، ولكنه فى جميع حالاته يضع نصب عينيه مبدأ القراءة الواسعة المتفاعلة وغير المفروضة عليه فرضا . فالأديب الأصيل لا ينطبع بما يقوم بقراءته ، بل هو الذى يسيطر على ما يقرؤه ويمتصه ويحيله الى ذات قوامه .

وأمام الأديب نوعان أساسيان من القراءة : الأولى : قراءة أسلوبية ، والأخرى قراءة معنوية . والقراءة الأسلوبية تنصب على الشعر والنثر الأدبى الذى احتفل أصحابه بموسيقى الكلام . وسواء كانت القراءة الأسلوبية هى قراءة فى التراث أم فى الانتاج الأدبى الحديث ، فيجب أن تتم القراءة جهارا وبصوت مسموع وبالتشكيل تشكيلا جيدا بحيث يعمد القارىء الى الضغط على المقاطع وأن يقرأ ببطء ما أمكنه . ذلك حتى يتم له التشبع بالموسيقى اللغوية ، وحتى تتسنى له الملاءمة بين ذوقه الشخصى وبين ذوق صاحب الكلام المقروء .

أما القراءة المعنوية ، فسواء كانت فى العربية أم فى لغة أجنبية أو أكثر ، فيجب أن تكون قراءة صامتة ، وأن يركز القارىء ذهنه خلالها فى المعانى لا فى الصيغ والأساليب .

ونحن من أنصار القراءة من العديد من الكتب فى الجلسة الواحدة ، سواء فى القراءة الأسلوبية أم فى القراءة المعنوية . ذلك أن الانتقال من كتاب الى آخر يجدد النشاط . ناهيك عن الأخذ عن عدة مؤلفين وعن عدة مجالات فى جلسة واحدة . وهذه فى الواقع مسألة مزاجية بحتة . ولكل شخص حريته فيما يقوم بقراءته وفى كيفية ترتيب قراءاته وتنظيمها .

أما من حيث الانتاج ، فثمة فى الواقع نوعان أساسيان من هذا الانتاج . نوع ابداعى بحت ، ونوع موثق ومعتمد على المراجع والأبحاث السابقة . فاذا كان الأديب متحمسا لأن يكون انتاجه الأدبى من النوع الأول الابداعى البحت ، فان قراءاته يجب أن تكون عامة وخصبة ومتنوعة ، وألا يجتزىء بنوعية واحدة فيركز فيها جهده ، ويقضى فيها وقت اطلاعه . أما اذا كان الأديب متحمسا للانتاج البحثى الموثق ، فان عليه أن يعكف

على المراجع الرئيسية التى تعالج الموضوع وأن يجمع المعلومات التى سوف يسوقها فى بحثه قبل البدء فى صياغتها ٠

على أن الأديب من النوع الثانى يجب أن يمر بمرحلة تأملية يهضم خلالها ما جمعه من معلومات ، بحيث يتوصل الى تخطيط عام لبحثه يبدى فيه ذاتيته واتجاهاته ومزاجه الخاص ، ثم يبدأ فى الكتابة مستخدما ما استقاه من الكتب والمراجع بغير افراط ٠ ويعنى هذا أن يظل الأديب البحثى مسيطرا على الموضوع الذى يتناوله ولا يكون مثقلا بما سبق له جمعه ٠ فهو يحذر من أن يأتى بحثه غير متضمن لطابعه الشخصى ٠

وعلى هذا فاننا نجد أن الأديب الحديث وقد تنوعت أمامه المجالات ، فانه صار آخذا بمجموعة من الاتجاهات فهو أولا يتخذ من الثقافات المتنوعة رافدا أساسيا ينافس الرافد الوجدانى الشخصى لديه ٠ وحتى فى أكثر الموضوعات ارتباطا بشخصية الاديب وعواطفه ، فلا محيص عن التعبير من خلال ما اكتسبه من ثقافات ٠ ولقد نقول ان تلك الثقافات المتباينة والخصبة تصير لدى الأديب الحديث بمثابة لغة أخرى لا تقل فصاحة وبلاغة عن لغة الكلام يسوق فيها معانيه ٠

أما الاتجاه الذاتى الذى يأخذ به الأديب الحديث فهو التخلص من الايقاع الموسيقى اللغوى الرتيب المتمثل بالدرجة الأولى فى السجع ٠ فذوق المعاصرين يصد عن هذا اللون من التزويق اللغوى ٠ ولكن هذا لا يعنى أن الأذن الحديثة لا تعترف بموسيقى الكلام ، بل هى فقط تنبو عن الموسيقى الكلامية الفجة وتصبو الى مستوى من الأنغام الكلامية أرقى وأعذب من مجرد الرتابة فى الايقاع الذى لا يتعشقه الا البدائيون أو السطحيون من أصحاب الأذواق الأدبية التى لم يقيض لها الا قدر ضئيل من النضج ٠

أما الاتجاه الثالث والأخير فهو تقلص حجم الشعر واتساع رقعة النثر ٠ ذلك أن تغلب الفكر على الوجدان من جهة ، وتغلب الواقع الحضارى على الواقع النفسى من جهة ثانية ، واتساع مجالات الادب ذاته من جهة ثالثة قد جعل نطاق الشعر ضيقا ، بينما جعل نطاق النثر متسعا ٠ ناهيك عن أن الشعر الحديث لم يلق بعد المكانة التى ما يزال يحتلها الشعر التقليدى ٠ وبتعبير آخر فان مملكة الشعر ــ وهى مملكة على ضآلتها اليوم ــ قد انقسمت على ذاتها مما أسفر عن ضعف الانتاج الشعرى التقليدى والحديث كما وكيفا على السواء ٠

العنعنة تهدد الأديب :

الأصل في لفظ « عنعنة » هو أصل كلامي ، لا أصلا معنويا · ففي كتب التراث كثيرا ما تجد أن الأقوال تتخذ سلسلة من الحفاظ او النقلة . فيقال « قال فلان عن فلان عن فلان عن فلان كذا وكذا وكذا » · ومثل هذه العنعنة الكلامية لا غبار عليها ولا ضرر منها · ولكن العنعنة التى نبرزها هنا ونحذر من مغبتها واستفحال شأنها هي تلك العنعنة المعنوية ، أعنى نقل الافكار التي قال بها الآخرون من المفكرين أو الأدباء والتمادى في هذا الصدد بحيث يبطل التفكير الشخصى والابداع الذاتي للأديب ، وتصير أفكار الآخرين بمثابة عكاكيز يتوكأون عليها ويستهدون بها بغير ان يكلفوا أنفسهم مشقة التفكير أو الابداع الفكرى أو الأدبى ·

بيد أن هناك في الواقع عنعنتين معنويتين : عنعنة وظيفية مقصودة ، وعنعنة مرضية مسيطرة على مقاليد المرء الفكرية · فلقد يمكن القول ان الترجمة عن اللغات الأجنبية وكذا البحوث العلمية والفلسفية التى يستند فيها الباحث الى مصادر متمينة ، انما تشكل تعبيرا عن العنعنة الوظيفية المقصودة والمفيدة في نفس الوقت · ولكن المترجم او الباحث اذا ما استحال الى شخص لا يستطيع أن يفكر بنفسه ولنفسه في أى موضوع يعن له ، بل يجد نفسه مسوقا الى تلك الثدى الفكرية ليمتص لبانها كما يفعل الرضيع بازاء ثدى أمه ، فيبحث عن كتاب في لغة أجنبية يعالج الموضوع أو المشكلة التى تثير فكره وتأخذ بلبه ليقوم بترجمته الى العربية وبذا يشبع حماسه الى الموضوع الذى أخذ بناصيته ، أو يرجع الى مجموعة من الكتب والمراجع الأجنبية والعربية يستند اليها ويرتكز فيما يورده في انتاجه عليها ··· نقول ان المرء اذا استحال الى هذه الحال ، بحيث يفقد القدرة على الاعتماد على فكره الشخصى بداءة ، فانه يكون اذن قد أصيب بالعنعنة المعنوية من النوع الثانى الذى يمكن اعتباره مرضا من أمراض الثقافة التى تؤدى به الى الضمور والنضوب ·

ويجب ألا يفهم من هذا أننا ننعى على الترجمة او اننا ننتقص من قيمة البحوث العلمية · اننا بحاجة الى العنعنة التي يأخذ بها المترجم والباحث فكرهما ، ولكننا في نفس الوقت نحذر كلا من المترجم والباحث من أن تستحيل العنعنة لديهما الى قيد فكرى يحول بينهما وبين الصعود الى مستوى النظام الفكرى الكامل من الاتكالية الثقافية المستمرة · فنحن نربأ بأصحاب العقول الثاقبة من مفكرينا وادبائنا أن يظلوا مجرد مترجمين ومجرد باحثين ، وتطالبهم بأن يرتقوا الى المرتبة الثالثة العليا للفكر والأدب هي مرتبة التأليف البحت ·

وبازاء العلاقة بين البحث وبين التأليف ، فان أصواتا عالية مدوية سوف تنكر علينا مثل هذا التمييز أو الفصل بين الباحث وبين المؤلف • فلسوف يقولون ان من يبحث فانه يبذل جهدا عقليا خلاقا بجانب استقائه للمعلومات من المراجع الأخرى • ولقد يستنكر البعض ما تقرره هنا بقولهم « وهل المفكر الخليق بهذا الاسم يفكر فى فراغ ومن العدم ؟ أليس الفكر الانسانى سلسلة متصلة الحلقات بحيث يكون على كل مفكر ممثل لحلقة تالية أن يرتبط بالحلقات التى سبقته ؟ ألا يعد المفكر أو الأديب الذى يعرض لأحد الموضوعات بغير أن يكون قد اطلع على ما سبق قوله والانتهاء اليه فى ذلك الموضوع شخصا جاهلا بما يكتب فيه ؟ وهل ثمة تعارض بين أن يدرس المفكر ما توصل اليه الآخرون وبين ما يدلى بدلوه فيه من فكر جديد يضاف ويتفاعل مع أفكار الآخرين ؟ الى آخر تلك الأسئلة الاستنكارية التى يمكن أن يهاجمنا بها من لا يعجبهم ذلك الفصل الذى نقرره هنا بين البحث من جهة ، وبين التأليف من جهة أخرى •

ولسنا لنقدم اجابة عن كل سؤال من هذه الأسئلة السالفة التى نتخيل أن من يقرأ كلامنا هذا سوف يديرها بخلده أو على لسانه أو قلمه ، بل نكتفى بأن نقول ردا عليها جميعا ، اننا لا ننكر على الباحث أنه مفكر والا فان بحثه يكون مجرد نقل أو عملية قص ولزق ، اعنى ذلك الاتهام الذى كثيرا ما يوجه الى بعض الباحثين • ونأسف اذ نقول ان بعض من يسمون أنفسهم باحثين ليسوا سوى ناقلين أو ان شئت فقل خاطفين لأعمال غيرهم من الأجانب ، وقد تستروا وراء ستار شفاف يمكن تمزيقه بسهولة هو ستار الترجمة • فبعد أن يحقق الواحد من هذه الفئة فن الترجمة أو بعد أن يمتلك ناصية المعانى التى يوردها المؤلف الأمريكى أو الانجليزى أو الفرنسى أو الروسى ، فانه يأخذ فى الاستيلاء الثقافى زاعما بعد أن يتم له الاستيلاء وبعد السطو أن ما يقدمه بين يدى قراء العربية انما هو من يراعه وابتكاره وافرازه الفكرى • وحتى اذا هو ألمع هنا أو هناك الى المؤلف الأصلى بجمل أو عبارات مستقاة منه ، فانه يضلل القارىء العربى بأن يعزو كل ما عدا تلك المقتبسات الى نفسه مع أنها استمرار لما أخذ المؤلف الأصلى المسكين المسطو عليه وعلى فكره فى سرده فى باقى الكتاب الاصلى •

على أننا حتى بالنسبة للباحث الأمين والمخلص فيما يقوم به من بحوث ، فاننا لا نرضى له بأن يظل سائرا طوال مشوار حياته الثقافية وهو متعكز على عكاز المراجع والفكر الغيرى • لماذا لا يخرج كل مفكر من مفكرينا سواء كانوا مترجمين أم باحثين ولو بكتاب واحد يؤلفه بغير اعتماد من قريب أو من بعيد على فكر الآخرين بالغرب أو بالشرق ؟

لسنا ننعى على الترجمة ، ولسنا نغض من قيمة البحوث العلمية والفلسفية والأدبية ، بل ننعى على تلك العنعنة المرضية ، أو قل العنعنة التى تؤدى الى ايصال النضج الثقافى الى مرحلة لا تتعداها الى ما قسم الله لعباده أن يرتقوا • لقد سادت ايديولوجية فكرية وأدبية بين شبابنا من المثقفين والأدباء ــ ونخشى أن نقول بين أئمة الفكر والادب عندنا ــ بأنه ليس فى الابداع أحسن مما كان ، وأن من يريد أن يشارك فى موكب الثقافة فعليه اما أن يترجم واما ان يقدم بحثا • وعلينا فى الواقع أن نفجر القضية بهذا السؤال : ما الفرق الجوهرى بين الباحث والمؤلف ؟

ان الباحث يسأل نفسه قائلا : « ما الطرق التى سلكها الآخرون من السابقين والمعاصرين حتى أختار من بينها وأقفوها ؟ » اما المؤلف فانه يسأل نفسه قائلا : « ما الطرق التى لم يتسن للآخرين قبلى أو الآخرين من المعاصرين أو المحيطين بى الضرب فيها لكى أطرق فيها بل ولكى أشقها وأقوم بتعبيدها . وبتعبير آخر نقول ان الباحث يسير فى النور الذى أضاءه له غيره ، بينما يشعل المؤلف النور لنفسه يرشد به بعد ذلك من يسيرون خلفه •

والواقع أن قصة العنعنة المتفشية بين الشباب والكبار لها أصول متباينة • الاصل الأول ــ تربوى ففى المدرسة والجامعة يقال للناشئة اقرأوا ولخصوا وترجموا • ولا نعفى أيضا المربين على اختلاف مستوياتهم الثقافية من المسئولية • انهم يدربون تلاميذهم على العنعنة المستمرة • ولعــل أكبر أداة لترسيخ قوائم العنعنة فى ناشئتنا هى الامتحانات • ولا شك ان القارىء قد سمع شيئا من تلك القصص التى يلوكها كثير من طلبة الجامعة ، من أن الأستاذ يحذر طلبته ان هم عنعنوا عن أستاذ آخر سواه ، أو اذا هم عنعنوا من مرجع خلافا للمرجع الذى يحدده لهم • وثمة من يفتعل ذكر فكرة أو تجربة أو اتجاه فى الأداء مهددا ومتوعدا بأن من يخالف عما ذكره لهم فى محاضرته فى ورقة الاجابة او فى الامتحان الشفوى فان مصيره سيكون الرسوب وبئس المصير •

أما الأصل الثانى للعنعنة المرضية المتأصلة لدينا فهو أصل نفسى • فثمة احساس بالقصور عن التفكير وعن التعبير • ويتبدى هذا الاحساس بالقصور المرضى بازاء التراث من جهة ، وبازاء الثقافة الأجنبية من جهة أخرى • ويشيع هذا الاحساس بالنقص أيضا لدى التلاميذ والطلاب • فيخشى الواحد منهم أن يفكر أو أن يعبر ، فيعنعن عن مدرسيه وعن الكبار من المفكرين • ونخشى أن نقول ان ثمة ما يمكن أن نسميه باحتقار الفكر الشخصى وعدم الثقة بما يدونه المرء بقلمه • ومن الجهة الأخرى ،

ثمة ما يشبه العبادة أمام هياكل كبار المفكرين والأدباء أو من ذاع صيتهم بحق أو بغير حق • وبذا تتفشى العنعنة ويظل المعنعنون مصابين بالقزامة الفكرية بحيث لا يطمحون الى مستوى من التفكير المستقل •

أما الاصل الثالث فهو خشية النقد • فلكى يكون المرء فى مأمن من النقد أو من تمزيق ما تم له التفكير فيه والتعبير عنه مستقلا ومتحررا من العنعنة . فانه يجرى الى المراجع التى يظن أنها تقيه شر النقد والتجريح • فاذا ما شن الهجوم عليه فان الخندق الذى يركن اليه يتمثل فى ذكر المصدر الذى استقى منه كلامه وهو لأحد عمالقة الفكر أو الأدب • وعليك أن تستمع الى مناقشة احدى الرسائل الجامعية لتقف على ما يتصف به كثير من قضاة الفكر الساديين الذين يجدون فى المدارس المسكين فريسة يشبعونها تجريحا وتذبيحا • ولسنا نذهب الى التعميم فنزعم أن السادية سمة عامة نلحظها فى جميع الأساتذة المناقشين للرسائل الجامعية ، بل نذهب الى أن هناك ارهابا فكريا شائعا يتضمن حضا لشبابنا على العنعنة الفكرية التى اذا ما صارت نغمة سائدة ، فانها تشكل اذن الضربة القاصمة لظهر ثقافتنا العربية ولأدبنا العربى •

العملات الكلامية المزيفة :

الواقع أن الكلمات التى نستخدمها ــ سواء فى لغة الحديث أم فى لغة الكتابة ــ تشبه الى حد بعيد العملات التى نستخدمها فى التعامل النقدى فى الأسواق • ولعلنا نجد هذا التشابه يصل الى حد التطابق عندما تحل الكلمة بالشيك والأوراق المالية محل العملات • ولقد يكون الايصال بمثابة نقود تحملها كلمات • وكما أن هناك عملة صحيحة وعملة أخرى زائفة ، كذا فان هناك كلمات تدل على المعانى المقصودة ، بينما هناك كلمات أخرى زائفة تشير كذبا الى معان هى بعيدة عنها كل البعد • فالشخص قد يستخدم بعض الكلمات للدلالة على معان فى رأسه ، بينما لا تكون تلك الكلمات المستخدمة هى الخليقة بالاستخدام ، وكان حرى به أن يستخدم كلمات أخرى للدلالة على المعانى المقصودة •

ولقد نستطيع أن نستبين زيف بعض الكلمات التى يستخدمها الناس بعامة • ونحن فى غنى عن التنبيه الى ضرورة تحرز الأديب من الوقوع فى هذا الزيف فى استخدام الكلمات فى أثناء سوقه لمعانيه أو عواطفه • ولعلنا نقسم الزيف فى استخدام الكلمات وفق المناحى التالية :

أولا : أن يستخدم الشخص كلمة للدلالة على أحد المعانى ، ولكنه بدل أن يصيب الهدف المعنوى الذى يريد الافصاح عنه ، فانه يصيب

عكس المعنى المقصود · من ذلك استخدام بعضهم لكلمة « المتناهى » وهو يقصد من استخدامه لها معنى « اللامتناهى » فيقول مثلا « ان فلانا كان غنيا غنى متناهيا » · وكان الأحرى به أن يقول « ان فلانا غنى غنى لا متناهيا » · وكذا عندما يقول قائل « فلان قدرى » وهو يعنى أن ذلك الشخص المشار اليه يؤمن بالقضاء والقدر · والصحيح أن يقول « فلان جبرى » لأن القدرى هو من يؤمن بأنه صانع قدره والمسيطر على أعماله وعلى النتائج التى يريدها من اتيان تلك الأعمال · وعلى العكس فان الجبرى هو من يؤمن بأنه قد كتب عليه الخير والشر على السواء ·

ثانيا : أن يخطىء الشخص فى تشكيل الكلمات ، فيأتى المعنى على عكس ما قصد اليه · من ذلك أن يقول شخص ما « عض الولد (بضم الدال) الكلب (بفتح الباء) ، وكان أحرى به أن يفتح الدال ويضم الباء · فالخطأ فى تشكيل هاتين الكلمتين جعل الولد هو الذى عض الكلب مع أن المتحدث يقصد أن الكلب هو الذى عض الولد » ·

ثالثا : أن يستخدم المتحدث أو الكاتب مصطلحا علميا أو فلسفيا أو سياسيا بمعنى خاطىء لأن ذلك المعنى لم يتضح فى ذهنه ، أو لأنه يفهمه هكذا فهما خاطئا · من ذلك أن يستخدم أحد المتحدثين أو الكتاب كلمة ديموقراطية بمعنى التواضع أو بمعنى المساواة أو بمعنى العدالة أو نحو ذلك من معان بعيدة عن معنى الديموقراطية ·

رابعا : استخدام احدى الكلمات فى معنى لم يجعل لها ، ولكن الاستخدام الخاطىء شاع بسبب التشابه الشديد بين الكلمتين · من ذلك استخدام معظم الناشرين لكلمة « ينفذ » (بالذال) بدلا من استخدام كلمة « ينفد » فيقول الواحد منهم ان طبعة الكتاب الفلانى قد نفذت ، بدلا من قوله انها نفدت ·

خامسا : اقحام كلمة بعينها فى لغة الحديث او لغة الكتابة بغير أن يكون لها لزوم أو ضرورة · فتصير الكلمة بمثابة لازمة كلامية تفرض نفسها فرضا على لسان المتحدث أو على قلم الكاتب · ولا شك أن اللوازم الكلامية تضايق المتحدث والمستمع على السواء ، كما تضايق الكاتب والقارىء أيضا · ولا شك أيضا أن اقحام تلك اللوازم فى الحديث أو فى الكتابة لمما يعطل سوق المعانى وايصالها بسهولة الى المتلقين ·

سادسا : استخدام الكلمة الأعم بدلا من الكلمة الأخص المقصودة ، وذلك بسبب جهل المتحدث أو الكاتب بالدقائق والتفاصيل · من ذلك مثلا استخدام كلمة « عسكرى » أو كلمة « شرطى » بازاء أى شخص من فئة الجنود ، أو استخدام كلمة « ضابط » بازاء أى شخص من فئة

الضباط . مع أن هناك رتبا تميز بين الجنود بعضهم وبعض ، وبين الضباط بعضهم وبعض · وتفس الشيء ينسحب بازاء استخدام كلمات مثل سيارة وطيارة · وفي بعض الأحيان يكون لاستخدام الأخص بدلا من الأعم نتائج جيدة وهامة ، وعلى العكس يكون لاستخدام الأعم بدلا من الاخص نتائج خطيرة · من ذلك تحديد الطبيب لاسم دواء بالذات بدلا من أن يكتب في الروشتة « دواء مسهل أو دواء مضاد للسعال » ويترك للصيدلي أن يختار أي دواء من بين العديد من الادوية التي جعلت لعلاج الامساك أو لعلاج السعال · فمعرفة الطبيب لحالة المريض تجعله يحدد الأخص ويتجنب الأعم ·

سابعا : مخالفة احدى القواعد اللغوية الهامة كالقاعدة اللغوية التي تقضي بترك أو حذف المعنى الذي تحمله الكلمة الواردة بعد الباء عند استخدام كلمة « استبدل » ومشتقاتها · فكثيرا ما يقال « استبدل الجيد بالرديء » ويقصد المتحدث أو الكاتب أن يقول « استبدل الجيد بالرديء » ذلك أن الكلمة التي ترد بعد الباء تشير الى ترك ما تشير اليه من معنى · ويمكنك أن تقول استبدلت بالنقود طعاما » تماما كما تقول « اشتريت بالنقود طعاما » · فبغض النظر عن موقع الكلمة المسبوقة بالباء ، فان ما بعد الباء يجب أن يكون متروكا · بيد أن بعض الأدباء يغفلون عن هذه القاعدة الهامة ويستخدمون الكلام مقلوبا ·

ثامنا : أخطاء الترجمة من اللغات الأجنبية · فلقد أخطأ واحد من كبار علماء النفس في مصر فترجم كلمة Puberty بالمراهقة ، بينما ترجم كلمة adolescence بالبلوغ · وسار على هذا النحو طوال الكتاب الذي قام بترجمته ، فقدم الى قارىء العربية كتابا يحمل كثيرا من الزيف الذي لم يذنب فيه المؤلف ·

تاسعا : استخدام بعض الكلمات استخداما خاطئا بسبب ذيوع تلك الاستخدامات الخاطئة على الألسنة والاقلام · من أمثلة ذلك استخدام كلمة « شيق » بمعنى « شائق » فيقال « هذا الكتاب شيق » ويقصد المتكلم أو الكاتب الاشارة الى معنى الممتع ، والأحرى به أن يقول « هذا الكتاب شائق » أما كلمة « شيق » فمعناها مشتاق كأن أقول « أنا شيق اليك أو انا مشتاق اليك » · وهناك استخدامات لغوية كثيرة خاطئة ولكنها ذاعت بحيث صار من الصعب اكتشاف الخطأ فيها أو في استخدامها · من ذلك أيضا استخدام كلمة « نشط » والصحيح أن تستخدم كلمة نشيط (بالياء) فتقول هذا شخص نشيط ، ولا تقول هذا شخص نشط ·

عاشرا : الاغراب فى استخدام الكلمات ، كأن يعمد الاديب الى استخدام الكلمات المهجورة ، أو التى يصعب على المستمع فهمها أو على القارىء تخمين معناها • فبينما يكون أمام المتحدث كلمات مرادفة قريبة المنال ومألوفة لدى استماع المستمع لها ، فانه يبحث عن كلمة غريبه يزج بها زجا فى حديثه أو فيما يقوم بكتابته • من ذلك مثلا أن يستخدم الأديب « كلمة التزاوج » بدلا من كلمة « الزواج » ، أو كلمة « علائق » بدلا من استخدام كلمة « علاقات » • ولقد نحسب أن بعض الشعراء يمعنون فى استخدام الغريب والمهجور من الكلمات حتى يشار اليهم بالبنان • والواقع ان الكلمة الغريبة على معظم الآذان وعلى معظم الاعين ، انما تكون كالعملة القديمة التى بطل تداولها ، ومن ثم فانها تكون فى حكم العملة الزائفة • على أن هناك من الأدباء المبرزين من يعمدون من وقت لآخر الى احياء بعض الكلمات التى بطل استخدامها بقصد اثراء اللغة وتخصيبها • وليس فى هـذا غضاضة • ولكن على الأديب الناشىء الا يفعل ذلك ، بل عليه أن يترك هذه المهمة لكبار الأدباء فحسب • فالأديب الناشىء لا يستطيع أن يبث الحياة فى الكلمات التى حكم عليها بالموت ، بل انه بذلك يحكم على كتابته هو بالموت والذبول •

مشكلة التخلف اللغوى :

نود أن ننبه الى خطر ثقافى محدق بشبابنا من الأدباء يتبدى فى التخلف عن مستوى التذوق الأدبى المطلوب للأديب • ولقد بدأت بوادر هذا التخلف منذ فترة طويلة عندما وجد المعاصرون من الشباب الأدباء وقتئذ صعوبة فى قراءة التراث الأدبى القديم وبخاصة ما كان متعلقا بالعصر الجاهلى من أشعار • ولكن أولئك الشباب ما كانوا ليجدوا صعوبة فى فهم ما كان يكتبه طه حسين والعقاد وأمثالهما من نثر وما كان ينظمه شوقى وحافظ وأمثالهما من شعر • ولكنك تجد شباب اليوم من خريجى الجامعات بمختلف كلياتها ينبون عن أدب الجيـل الماضى • ناهيك عن نبوهم عن الأدب الجاهلى والعباسى وما بعدهما • وأكثر من هذا نبوهم عن الكتابات الجادة المعاصرة والتى ينتجها الجادون من كتاب اليوم •

على أن الشباب عندما يحسون بالعجز عن مطالعة ما يقع بين أيديهم او ما يقدم اليهم من كتابات جادة لا يعترفون بالقصور عن الفهم ، بل يعزون عزوفهم عن القراءة الى عدم ملاءمة تلك الكتابات لذوقهم وعدم تمشيها مع روح العصر • فالخطأ ليس اذن فيهم ، بل هو فيمن يتفيهقون من الكتاب فيما يكتبون • ومن ثم فانهم يقبلون على قراءة الكتب البسيطة

المدعة التى لا تضم أشياء لا يعرفونها · فهم يشترطون فيما يقبلون على قراءته أن يكون معروفا لهم بالفعل وان كانوا يشترطون فى نفس الوقت عرضه فى قوالب جديدة شائقة ·

وهنا موطن الداء الثقافى الذى ابتلى به شبابنا من الأدباء ومن غير الادباء · فهم يعتبرون أن ما سبق لهم أن حصلوه من مفردات وعبارات لغوية لا يقبل الزيادة ، وأنه يكفى لكى يسبروا به جميع الكتب التى تصلح للقراءة · وكل مفردة أو عبارة لغوية لا يعرفونها يجب اذن على الكاتب تحاشيها عندما يكتب ، والا فانه يتهم بالاغراب واستعراض عضلاته اللغوية وهى عضلات ليست ثقافية فى نظرهم على أية حال ·

فثمة ما يمكن أن نسميه بتوقف النمو اللغوى عند شبابنا · وأكثر من هذا فثمة احترام يزجى للأفكار والوقائع والأحداث بينما هناك احتقار للصيغ والعبارات وكل الأساليب والفنون اللغوية التى تساق فيها الأفكار والوقائع والأحداث · ولقد نتهم بعض الكتاب الذين لقوا حظا من الشهرة بين كتابنا بالبلطجة اللغوية · فهم يتحدثون الفصحى بما يفتعلونه من استخدام لألفاظ سوقية وعبارات عامية فيما يكتبون · ونحن وان كنا نعترف بأن بعض الكلمات العامية أو العبارات التى ليس لها أساس من الفصحى قد تجلى عن معان لا تجلى عنها كلمات أو عبارات فصحى ، فاننا نحذر من الانطلاق فى هذا المجال بغير حذر وتحفظ ·

ولعلنا نصوغ القضية فى سؤالين أساسيين : لماذا نكتب ؟ ولماذا نقرأ ؟ اننا نجد أن كتابنا ينقسمون بازاء الاجابة عن هذين السؤالين الى فريقين : فريق المفيدين ، وفريق الممتعين · وطبيعى أن يتوازى مع هذين الفريقين من الكتاب فريق المستفيدين وفريق المستمتعين من القراء ، ونحن وان كنا نعتقد أن ثمة فريقا ثالثا يحاول أن يجمع بين الفائدة والمتعة فيما يقوم بكتابته أو فيما يقوم بقراءته ، فاننا نعتقد مع هذا أن ثمة ترجيحا مؤكدا لكفة من الكفتين : الفائدة والمتعة بحيث يمتنع وجود هذه الفئة البينية المزعومة التى تحقق معادلة بين الفائدة والمتعة ·

والواقع أن هناك تفاعلا تبادليا فيما بين المعنى وبين الثوب اللغوى الذى يتلبس به ذلك المعنى · بيد أن الحماس للمعنى قد يكون حماسا كميا لا حماسا كيفيا · والحماس الكمى يحمل صاحبه على الوقوف على الأشياء أفقيا لا رأسيا · فمثل ذلك الشخص المتحمس كميا للمعنى كمن يحلق بطائرة يشاهد منها البلاد الكثيرة ويقف على أمهات معالمها من حيث ظواهرها لا من حيث بواطنها · وعلى عكس صاحب الحماس المعنوى

الكمى نجد صـــاحب الحماس المعنوى الكيفى يركز الى البقعة الواحدة ويغوص فى باطنها ويسبر أغوارها ولا يتعجل التنقل لجمع أكبر عدد من المشاهدات الظاهرية ٠

ولا شك أن التفاعل بين اللغة وبين المعنى يتبدى أكثر ما يتبدى فيما يتعلق بالمضامين الدقيقة ، ولا يظهر الا لماما فيما يتعلق بالمســميات والأوصاف الظاهرية للأشياء والأحداث والوقائع والجزئيات ٠ من هنا فانك تجد أن الكتاب الكميين الذين لا هم لهم سوى التحليق فى طائرة الفكر وذكر الاشياء بأسمائها والدلالة عليها بمعانيها الاساسية المميزة لهـا لا يحسون بخطورة الأداة اللغوية التى يستخدمونها ٠ ذلك أنهم يجدون ان ما فى جعبتهم من حصيلة لغوية وما تمرسوا به من عبارات واستخدامات كلامية يكفى لخدمة أهدافهم التعدادية السطحية ٠

ولقد نقول بحق ان المتعمق للأمور بحاجة الى تجديد لغوى مستمر ، وان السطحى الكمى التعدادى ليس بحاجة الا لما يصلح لذكر المسميات التى يوردها فى كلامه ٠ ونخشى أن نقول ان ثمة محاولة لأحداث تطابق بين طريقة تقديم الخبر كما تفعل الصحافة والاذاعة والتليفزيون وبين طريقة تقديم الفكر ٠ ومثل هذه المحاولة خطر أى خطر على الفكر ، لأن أهم وظائف نقل الخبر أن تحدد معالمه الظاهرية بغير سبر للأغوار وبغير محاولة للتحليل أو الوقوف على الدوافع او التنبوء بالنتائج ٠ أما الكاتب فى أى مجال فكرى ـ وبالتالى القارىء فى أى مجال فكرى ـ يجب أن تكون كتابته رأسية أكثر من كونها أفقية ٠

والنمو اللغوى عند الكتاب والقراء كما ننشده يجب أن يكون نموا وظيفيا لا نموا مفتعلا ٠ والمبدأ الذى ينبغى مراعاته فى الكتابة والقراءة جميعا هو الجدة المستمرة فيما نكتب وفيما نقرأ ٠ فلا نكتب لمجرد امتاع القراء ، ولا نقرأ لمجرد قتل الوقت لأن مثل تلك القراءة هى فى نفس الوقت قتل وقمع لامكانات النمو اللغوى والمعرفى لدى المرء ٠

ولعلنا نستطيع أن نستعرض فيما يلى الأسباب التى تكمن وراء التخلف اللغوى الذى يصاب به كثير من شبابنا الأدباء ٠ وتتلخص هذه الأسباب فى خمسة أسباب أساسية هى :

أولا : الكسل الثقافى : فالواقع أن الكثير من شبابنا الأدباء ـ وبالأحرى شبابنا القراء ـ لا يرغبون فى بذل كثير جهد فى سبيل الارتقاء بالمستوى الثقافى ٠ فهم يميلون الى الطريق السهل الذى لا يحتاج من جانبهم الى بذل الجهد ٠ فهم يكتفون بالقليل الذى يسمح لهم بالتعبير

عما يدور بخلدهم من أفكار ومشـاعر • وانك لتجد الكثير من شبابنا يكتفون بالعكوف على الانتاج المعاصر يقرءونه بغير أن يكلفوا أنفسهم مشقة مدارسة التراث العربى القديم • ولكان هناك عقيدة قد ترسخت لدى أولئك الشباب مؤداها أن الأدب يجب بعضه بعضا • فهم يظنون خطأ أن الأدب الحديث يمكن الاستغناء به عن الأدب القديم وعن الأدب الوسيط على السواء • فهم يقولون طالما أننا نتعامل مع المعاصرين ، فلماذا لا نقتصر على دراسة الانتاج المعاصر ؟ وبالاضافة الى هذا فانهم قد يظنون أن دراسة آداب العصور الماضية يمكن أن تضرب الأسلوب بالعقم ، ومن ثم فانه لا يعدو أن يكون مضيعة للوقت والجهد بلا طائل •

ثانيا : اهمال المعاجم اللغوية : فالكثرة الكثيرة من شبابنا الأدباء لا يكلفون أنفسهم مشقة البحث فى المعاجم اللغوية • فهم يعتمدون على السمع فيما يكتبون • والواقع أن مسئولية الكتابة تتطلب مراعاة الدقة فيما يكتب • ولا شك أن نسبة كبيرة من الاخطاء اللغوية التى تطفح بها كتابات كثير من الأدباء الشباب انما ترجع الى اهمال البحث فى المعاجم اللغوية •

ثالثا : الاستعجال فى نشر الانتاج الأدبى قبل الوصول الى النضج المعقول • فالكثير من شبابنا الأدباء ينخدعون ببريق ما يتم لهم انتاجه ، فيظنون خطأ أن البريق الذى يشاهدونه فيما يكتبون يكفى لأن يشفع لهم بنشر ما قامـوا بكتابته • ولكنهم اذا اسـتطاعوا فى المستقبل أن يتصفحوا ما قاموا بكتابته قبل النضج الأدبى وقد تم لهم احراز ذلك النضج الأدبى بعد سنوات من الدراسة والتمرن ، فانهم سوف يحكمون بأن ما سبق لهم كتابته فى بواكير حياتهم الأدبية لم يكن فى الواقع مما يستحق النشر ، وأن الذين حكموا على انتاجهم المبكر بالضآلة لم يكونوا مجحفين بحقهم ولم يكونوا ظالمين أو قساة •

رابعا : الافتقار الى الطابع الشخصى والى الأصالة : فالكثير مما يقوم الشباب بكتابته انما يكون تقليدا لما سبق أن وقعوا عليه لدى غيرهم • فهم لا يقدمون جديدا بل يكررون ما سـبق لغيرهم ابداعه من الادباء السابقين أو المعاصرين • صحيح أن الأديب الشاب يجب أن يمر بمرحلة التقليد وبتقمص بعض الشخصيات الأدبية • ولكن مثل ذلك التقليد أو هذا التقمص لا يشفع للأديب الشاب لنشر ما قلد به غيره أو ما أفرزه من أدب وهو فى حالة تقمص احدى الشخصيات الأدبية •

خامسا : الثورة الفارغة والتمرد لمجرد التمرد على الكبار من الأدباء • وهنا نجد أن الأديب الشاب وهو فى سورة نقده للكبار من الأدباء ربما

يكون فى غاية الفجاجة اللغوية • فهو لا يكاد يبين عما يرمى اليه فى ثورته فى أسلوب واضح أو فى أسلوب يخلو من الاخطاء اللغوية • وكان أحرى به أن يتعلم أولا فنون التعبير والابانة الادبية قبل أن يقتحم ميدان الكتابة ، أو قبل أن يتجرأ بالتعريض لما سبق لكبار الأدباء كتابته وانتاجه • ولا يكفى كذريعة للأديب الشاب أن يثور على العمالقة بأسلوب ركيك حتى يكون بذلك قد سجل اسمه فى عداد الخالدين من الأدباء •

مقومات الابداع الفنى

المراحل التى يمر بها الابداع الفنى :

من الصعب أن نتبع الخطوات أو المراحل التى يمر بها الفنان منذ أن تخطر بباله فكرة أحد الأعمال الفنية وانتهاء الى انتاج العمل الفنى بالفعل. ولكن مع هذا فلا بأس من محاولة تحديد المراحل التى يمر بها الابداع الفنى حتى نستبين الكيفية التى ينشأ بها العمل الفنى جنينا فى ذهن الفنان وانتهاء الى تقديمه على مسرح الحياة الاجتماعية ·

وعلينا بادىء ذى بدء أن نقول ان العمل الفنى لا يوجد فى ذهن الفنان بملامحه التى ينتهى اليها والتى يتميز بها بعد اخراجه الى الواقع · ولعلنا نقول ان العمل الفنى يبدأ جنينا فى ذهن الفنان على هيئة احساس ونبض بالحياة· أو قل بنشوة معينة يستشعرها الفنان خافتة فى أول الأمر ثم تأخذ فى الزيادة المطردة حتى تصير بمثابة شعلة متوهجة فى قلب وعقل الفنان ·

والواقع أن هذه النشوة التى تتزايد فى ذهن الفنان لا تكون مرتبطة بموضوع ما ، بل تكون بمثابة رغبة فى ممارسة الفن فحسب · فالفنان يجد نفسه مدفوعا الى ــ أو.قل بتعبير أدق ــ مهيأ للعمل · ذلك أن هذه النشوة أو هـذه الرغبة فى العمل الفنى تتضمن فى نفس الوقت رصيدا هائلا من الطاقة غير المتبلورة وغير الدائرة حول موضوع بالذات · بيد أن هذه الرغبة أو النشوة الراغبة ــ اذا صح التعبير ــ تكون بحاجة الى موضوع تلتف حوله · وهنا تبدأ المرحلة الثانية فى العمل الفنى · ذلك أن الفنان يأخذ فى البحث ــ لا شعوريا ــ عن موضوع يدير حوله هذه الرغبة الهائجة · ولعله يقع على هذا الموضوع بعد وقت يقصر أو يطول · بيد أن هذه الفترة التى يقضيها الفنان فى البحث لا شعوريا عن

موضوع يدير حوله رغبته انما تكون فترة فيها حيرة وفيها توتر قد يعم الحياة الذهنية للفنان • فهو يكون خلال تلك الفترة شاعرا برغبة ملحة لتجنب العلاقات الاجتماعية • وحتى اذا كان الفنان فى خضم الحياة ، فانه يحاول أن يكون سلبيا وغير متخذ له أى دور ايجابى فى ذلك الخضم الهائج من العلاقات الاجتماعية • فهو قد يكون فى الشـــارع أو حتى فى أحد المصانع أو على شاطئ البحر ولكنه يكون موجودا وقتئذ بجسمه فحسب • أما ذهنه فانه يكون فى بحث دائب عن الموضوع الفنى الذى يبأور حوله رغبته المحتدمة فى الانشاء الفنى •

وفى اللحظة التى يعثر فيها الفنان على الموضوع الذى سوف يدير حوله عاطفته الهائجة والذى سوف يتفق فيه رغبته المحتدمة ، فانه يجد الراحة كل الراحة ، ويأخذ التوتر التخبطى فى اتخاذ صـورة أو هيئة منتظمة • ان الفنان بعد الوقوع على موضوعه لا يكـون فى حالـة من التشوش ، بل يكون قد استحال من حالة التوتر غير المنظم الى حالة من التوتر الموظف لهدف معين • فالموضوع الذى يقع عليه الفنان يشكل بالنسبة له هدفا خارجيا يوجه اليه طاقاته الفنية • بيد أن الفنان يجـد نفسه برغم اتجاهه وجهة معينة ومحددة تتمثل فى الموضوع الذى وقع عليه ، خالى الوفاض من خطة للعمل • فالمراحل أو الخطوات التى سوف ينتهجها غير متوافرة بين يديه • فماذا يعمل اذن ؟

انه يكون اذن أمام منهجين : اما المنهـج التفصيلى ، واما المنهـج التتابعى • فبالنسبة للمنهج التفصيلى ، فان الفنـان يأخذ فى وضـع تصميم متكامل لعمله الفنى ، أو بتعبير آخر انه يأخذ فى تحديد خطوات العمل التى سوف يمر بها فى أثناء تنفيذ عمله الفنى خطوة فخطوة حتى نهاية المطاف • أما الفنان الذى يأخذ بالمنهج التتابعى فانه يضع الخطوة الأولى ، أو قل انه يحدد أول الخيط فحسب ، ويترك الخطوات التالية اعتقادا منه أنه طالما أمسك بأول الخيط ، فان كل الخيط يكون اذن فى يده • فالخطوة الأولى تؤدى حتما الى الخطوة الثـانية • وبعد أن يبدأ فى الخطوة الثانية ، فان الخطوة الثالثة تتضـح أمامه • فهـو يسـير وراء الخطوات خطوة بعـد أخرى بغير أن يجهد نفسه بالتنبؤ عما عسى أن تكون عليه جميع خطوات العمل •

والواقع أن كلا المنهجين يلتقيان عند نقطة واحدة • فالفنـان الذى يحدد جميع خطوات العمل الفنى ، لا يلبس خطواته أو مراحل عمله جميع التفاصيل ، أو قل انه يحـدد الاطار الخارجى أو الهيكل العظمى لتلك

العمليات فحسب دون التفاصيل • وأكثر من هذا فان الخطوات التى يحددها لا تكون نهائية ولا تكون حتمية أو ملزمة له ، بل تكون خطوات مبدئية قابلة للتبديل • فهو يستمر فى مراجعة خطته فى ضوء ما يتضح أمامه من رؤى جديدة • ومن جهة أخرى فان صاحب المنهج الثانى – أعنى المنهج التتابعى – يكون مترسما ولو لاشعوريا – لما سـوف تكون عليه الخطوات التالية • انه كمن يقف على مسافة بعيدة من الأشياء المترامية أمام ناظريه فلا يتسنى له مشاهدتها بوضوح ، ولا يستطيع أن يستبين ملامحها بدقة • فهو يكتفى بتبين ملامح الخطوة التالية ، ولكنه فى الوقت نفسه يكون على بصر جزئى بالخطوات التالية • فهو كمن يسير فى طريق طويل ممتد أمامه • فهو يكتفى بالتركيز على الأشياء البعيدة التى ما أن يقترب منها حتى يتبينها ويقف على ملامحها بدقة •

وهكذا يكون الفنان قد مر بالمرحلة الثالثة فى عمله الفنى عندما يتم له اختيـار منهج من المنهجين السابقين • وقد قلنا ان هنـاك التقاء بينهما ، فلا يوجد اذن تعارض أو تجافى بين الأخذ بمنهج منهما دون المنهج الآخر • وهنا تبدأ المرحلة الرابعة ، وهى المرحلة التى نسميهـا بمرحلة التجريب أو مرحلة ما قبـل الانطلاق فى العمـل ، فالفنان يأخذ فى هذه المرحلة فى عمل تجارب تتصف بالتردد • انه هنا يقدم رجـلا ويرجع بأخرى • انه يبنى ويهدم ، ويشكل ويعيد التشكيل • ولكان الفنان فى هذه المرحلة يود أن يبدأ بداية ممتازة • ذلك أنه يعلم جيدا أن نقطة البدء هى أهم نقطة ، وأن العمل كله يتراكب بعضه فوق بعض بناء على خطوته الأولى التى يتخذها • ولقد تستمر هذه المرحلة التذبذبية مدة طويلة قد تستمر لدى بعض الفنانين لعدة سنوات • ولقد تتداخل الأعمال الفنية عند الفنان الواحد • فهو قد يؤجل أحـــد الأعمال الفنية لأنه لا يعثر على نقطة الانطلاق التى ترضيه ، بينما يكون قد عثر على نقطة انطلاق لعمل فنى آخر يرضى عنها ، فيبدأ فى انجازه تاركا عمله الفنى الآخر لحين العثور على نقطة انطلاق ترضى مذاقه الفنى •

وهنا يختلط الشعور باللاشعور ، والانتبـاه بأحلام اليقظة • فلقد يعثر الفنان على نقطة انطلاقه فى أثناء غوصه عميقا فى منامه • فيقوم لتوه ليبدأ فى عمله ، ويكون بذلك قد وقف على أول الخيط وأمسك به فلا يفلت من بين يديه • ونود أن نشير بهذه المناسبة الى أن الفنان فى هذه المرحلة يترك لنفسه العنان ليسبح فى جو أحلامه الفنية • انه يكون نهبا للمشاعر التى تغمره غمرا تاما • فهو لا يكاد يستغرق فى النوم حتى

يجد أن خبراته القديمة وخبراته الحديثة وقد أخذت فى التفاعل فيما بينها تفاعلا خصبا منتجا • فالمسألة اذن لا تكون متعلقة بالشكل فقط ، بل تتعلق بالمضمون أيضا • فالفنان فى هذه المرحلة ليس مجرد صائغ يصوغ مشاعره وأفكاره فى نتاج فنى أو فى نقطة انطلاق فنية . بل هو يشكل فى دخيلته مضمونا فنيا جديدا جدة تامة أو جدة ناقصة حسبما يتيسر له •

ولعلنا نعثر هنا على المرحلة الخامسة التى تتعلق بالمضمون الفنى برمته • انها مرحلة نضج العمل الفنى بدخيلة الفنان • فالشكل والمضمون الفنيان يسيران فى هاتين المرحلتين الأخيرتين بطريقة تداخلية والواقع أن من الصعوبة بمكان فصل الشكل عن المضمون فى العمل الفنى ذلك أن الشكل عند الفنان ليس مجرد اطار يحشوه بما يريد . بل هو المضمون متجسد فى المظاهر ، كما أن المضمون هو الشكل المخبوء فى الباطن • فالشكل والمضمون يتكاملان فى العمل الفنى عند الفنان الأصيل • ونحن نعتقد أن النقص فى التكامل بين الشكل والمضمون أو امكان عزل الشكل عن المضمون انما يعبر عن نقص فى النضج الفنى لدى الفنان •

وأخيرا تأتى المرحلة السادسة فى العمل الفنى ، وذلك عندما يستمر الفنان فى عمله حتى نهايته وعندما يأخذ فى مراجعته وتنقيح المعوج فيه • على أن تنقيح العمل الفنى يختلف من فنان لآخر • فمن الفنانين من يعتقد أن العمل الفنى لا يقبل التنقيح • انه كالطفل الوليد الذى لا يجوز التدخل فى خلقته بالتنقيح والتعديل ، والا فان مثل ذلك التنقيح والتعديل يفسد ما فطر عليه ذلك الوليد من خلقة طبيعية • ولكن من الفنانين من يعتقد أن التنقيح والتعديل ضروريان طالما أنهما لا يمتدان الى جوهر العمل الفنى وأساسياته وخطوطه العريضة • وطالما ان العمل لم يعرض على الملأ فان للفنان الحق فى تعديله وتنقيحه •

تنمية الذوق الفنى عند الفنان :

هل الاحساس بالجمال لدى الفنان فطرى أم مكتسب ؟ اننا نعتقد أن احساس الفنان بالجمال فطرى من ناحية ، ومكتسب من ناحية أخرى • فثمة جانب من هذا الاحساس فطرى وجانب آخر مكتسب • ومعنى هذا أن الفنان لا يركن الى ما سبق له اكتسابه بالفطرة أو بالوراثة من هذا الاحساس الجمالى ، بل هو يعمد الى تنمية الاحساس بالجمال لديه بالتربية الجمالية الذاتية • ولسوف نعمد نحن فى هذا المقام الى استعراض الوسائل التى يتذرع بها الفنان فى تنمية ذوقه الفنى •

ثمة أولا – تأمل الطبيعة • والواقع أن الطبيعة هى المصدر الأساسى الذى يستمد منه الفنان شعوره بالجمال • والطبيعة طبيعتان : طبيعة افقية ظاهرة ، وطبيعة رأسية باطنة • ونقصد بالطبيعة الأفقية الظاهرة ما يمكن ان تقع عليه الأعين أو ما يمكن أن تسمعه الآذان أو يصل الى مجال الادراك المباشر عن طريق حاسة أو أكثر من الحواس الخمس • أما الطبيعة الرأسية الباطنة فاننا نقصد بها ما يمكن ادراكه بالواسطة سواء بأجهزة التكبير كما هو الحال لدى دراسة أو مشاهدة تركيب احدى الخلايا تحت المجهر ، أم بأجهزة التصغير التى تصور بها الكرة الأرضية او بعض قاراتها دفعة واحدة من خارج نطاق الجاذبية الأرضية أو من فوق أحد الكواكب • ولا شك أن القطاع الأكبر من الطبيعة بشقيها الأفقى والرأسى يتسم بالجمال والاتساق • ومن الطبيعى أن الوقوف على ما فى الطبيعة الأفقية والطبيعة الرأسية من جمال بحاجة الى تأمل وغوص فى آفاق الطبيعة المتباينة •

ثمة ثانيا – الجرى بصدق وراء الاستعدادات الشخصية والميول الذاتية • فالفنان الأصيل هو ذلك الانسان الصادق مع نفسه أولا وقبل كل شيء • وبتعبير آخر فان الفنان الذى يريد أن ينمو تذوقيا يجب أن يتخفف من الضغوط الخارجية ومن فرض الآخرين لأذواقهم عليه • انه يجب أن يكون صاحب ذوق شخصى ، وألا يكون خاضعا فيما يتذوقه لما يتذوقه الآخرون • فالافصاح عن ملامح الذوق الشخصى من الخصائص الأساسية للفنان • وهذه النزعة الذاتية يجب أن تبدأ مع المرء منذ نعومة اظفاره • وحتى اذا وجد الفنان نفسه ، وقد خضع مؤقتا لأذواق الآخرين ممن يعجب بهم وينبهر بأعمالهم الفنية ، فان عليه بالمبادرة بأن يثور على مثل تلك التبعية الوجدانية ، وأن يستقل بذاته وأن يحاول أن يكون فى استقلال تام أو بتعبير آخر فى حالة من الفطام الوجدانى • وعلينا ان نميز هنا بين تأثر الفنان أو قل بين تفاعل الفنان بالمؤثرات الأخرى التى قدمها الآخرون ، وبين حالة التبعية والخضوع الانبهارى لما سبق للآخرين أن قدموه • فلا مانع من تأثر الفنان أو من تفاعله بالمقومات الجمالية الفنية التى قدمها فنانون آخرون ، ولكن بشرط ألا يكون التأثر والانفعال بمثابة عائقين أمام الافصاح عن المقومات الذاتية التى تعتمل فى ذاتية الفنان • والواقع أن الفنان الأصيل يداوم على تنمية الحكم الذاتى لديه ، وأن يعطى الدور الأكبر لمزاجه الشخصى بحيث تطفو دائما على سطح أعماله تلك الذاتية الخاصة به •

ثمة ثالثا – تدريب اليدين على صنع الفن • فسواء كان الفن الذى يقدمه الفنان فنا مرئيا أم كان فنا مسموعا ، فانه في الحالتين يجب أن

يدرب يديه على الممارسة • والواقع أن لليدين لغة فنية يجب أن يتعلماها وأن يتمكنا منها تمكنا تاما • فليس من الحق أن يقال ان النمو النفسى أو كثرة التلقى عن الخارج وشحن الذهن بالمعلومات أو الوجدان بالتأثرات كفيل بأن يحمل اليدين على الابداع أو على انتاج الفن • فالخليق بالفنان أن يمرن يديه على الذوق وعلى الانتاج • ولقد يقال ان اليدين لا تتذوقان بل ان الذوق يكون في دخيلة الفنـان فحسب • بيد أننـا لا نغالى اذا قلنا ان اليدين أيضا تتذوقان وأن الفنان الأصيل يجعل من يديه أداة يتذوق بهما ما يعمله • فلا تعود اليدان مجرد أداتين للتنفيذ بل همـا تخلقان وفى أثناء عملية الخلق فانهما تقومان بالتذوق تماما كما يتذوق اللسان طعم ما يقوم بتذوقه • بيد أن مرحلة قدرة اليدين على الذوق الفنى لا تتأتى للمرء الا بعد فترة طويلة من الممارسة الفنية • فالفنان يتحسس الأشياء لا كما يتحسسها الآخرون من الأشخاص العـاديين ، بل هــو يتحسسـها بطريقة فريدة مباينة لما يفعله غير الفنانين • فملامسة الفنان للأشياء يكون بلغة تختص بها أنامله •

ثمة رابعا ــ تأمل خبرات الآخرين ومعايشتها • فالفنان فى سبيل نموه الفنى يستلهم خبرات غيره من الفنانين لا من بعيد ، بل من قريب جدا • انه يحاول جاهدا أن يتقمص شخصياتهم تقمصا وظيفيا لا تقمصا مرضيا • فثمة تقمص يمر فيه الفنان أو يستخدمه اراديا ــ ولو أنه يكون لا شعوريا فى مراحله التالية ــ لغيره من فنانين فى المضمار الذى يعمل فيه • وهذا التقمص أو تلك المعايشة اللصيقة تعنى أن يلعب الفنان نفس الأدوار التى لعبها الفنان الذى يتقمص شخصيته أو هو يلعب دوره الفنى• فهو يبدأ حيث انتهى الفنان الآخر ، ثم يعود الى الوراء • ذلك أن الفنان لا يقع الا على النتاج الفنى للفنانين الآخرين • فهو اذن يبدأ حيث انتهى غيره ، ثم يعود خطوة فخطوة الى الوراء • الى أن يصل الى نقطة البداية • ثم هو يعود مرة أخرى من نقطة البداية الى نقطة النهاية • فهو لا يقف أمام العمل الفنى للآخرين موقف المتفرج ، بل يقف منه موقف من يمر بذات الخبرة • ولكن أنى له أن يمر بخبرة غيره اذا لم يبدأ من حيث انتهى ذلك الغير • ولعلنا نصف هـذا الموقف التقمصى بأنـه الموقف الاستيعابى الحقيقى الذى يمكن الفنان من القفز الى مرتبة أعلى من المرتبة التى يكون عليها • فهو يتتلمذ فنيا ونفسيا على يد أحد الفنانين بغير أن تكون تلك التلمذة تلمذة مباشرة ، حيث ان الفنان الأستاذ لا يكون موجودا بالموقف بل تكون أعماله فقط هى الموجودة • فالفنـان المتتلمذ يعيش بالخيال ولكن بدءا بنقطة واقعية هي نقطة النهاية التي انتهى فيها الفنان

الى نتاجه الفنى الذى يتناوله الفنان المتتلمذ • ومن الطبيعى أن يكون من الصعوبة بمكان التقهقر بالعمل الفنى من نقطة النهاية الى نقطة البداية • ولكن مثل تلك الصعوبة هى التى تخلق من الفنان المتتلمذ شيئا ذا بال • انه يعمل خياله فى الموقف ، ويعايش العمل فى نقطة نهايته ، ثم يقوم بتخيل المرحلة السابقة على تلك المرحلة النهائية التى اكتمل فيها عمله وقدمه الى الناس • انه هنا يكون كعالم التشريح الذى يأخذ فى تفحص احدى الجثث الخاصة بأحد الكائنات الحية ويقوم بفحصها فحصا علميا حتى ولو استعان بالمشرط لكى يقع على المقومات الأولى لذلك الكائن الحى • ولعل الفنان يسأل نفسه : ماذا عسى أن تكون عليه الخطوة السابقة على خطوة النهاية ؟ وهكذا يبدأ الفنان بالتقهقر الى الوراء حتى يصل الى نقطة البداية • ولكنه لا يكتفى بهذا بل يبدأ من جديد بأن يسير فى نفس الخطوات التى مر بها الفنان الأستاذ • وهكذا يتم النمو والتقدم الفنى • وهكذا يتم احراز النمو التذوقى عند الفنان •

ثمة خامسا وأخيرا ــ الدراسات الفنية النقدية التى يستوعبها الفنان لكى ينمى لديه الذهن والملكة الفنية • ذلك أن الفنان الخليق بالتقدير ليس ذلك الفنان الذى ينتج فنا بغير أن يكون لديه رصيد معرفى ، بل هو الفنان الذى تجتمع لديه العاطفة كما يجتمع لديه العقل ، وهو أيضا ذلك المخلوق الذى تجتمع لديه الانفعالات الفنية الى جانب النظريات الفنية المتباينة • ذلك أن الفنان الأصيل ليس ذلك الفنان الذى يعيش وحده فى عالم فارغ من المعايير والمقاييس ، وليس هو الفنان الذى يضرب بالتراث الفنى عرض الحائط ، بل هو الفنان الذى يتفاعل مع التراث بغير أن يستذل نفسه له ، وبغير أن يجعل من نفسه أداة للتعبير عن رأى الجماعة مهملا ذاتيته وأصالته • انه الفنـان الذى يجمع بين الذاتية والجماعية ولكن بحيث أيضا ترجح كفة الذاتية لديه على كفة الجماعية • فهو يفيد من التراث ولكن بشرط ألا يكون التراث الفنى أداة لقمعه أو لتسيير دفة انتاجه الفنى • من هنا فان الدراسات الفنية تشكل أداة أساسية فى تكوين شخصية الفنان • انها بمثابة العينين اللتين يشاهد بهما الفنـان دنيا الفن • فهو يرى بواسطة دراسته الفنية ما لا يستطيع أن يراه غير الفنانين • فالفنان لديه بصر بالأشياء ولديه قدرة على الوقوف على الخطأ والصواب ، بل انه يستطيع أن يقف على الأصول الفنية وعلى الواقع الفنى المعاصر وعلى التراث الفنى عبر العصور السابقة • ناهيك عن أن الدراسات الفنية تقف بالفنان على أصول الانتاج الفنى فى المجال الفنى الذى يعمل فيه • فالموسيقار يتعلم النوتة الموسيقية وفنون التلحين أو فنون العزف •

وكذا يقال عن الفنان التشكيلي وعن أي فنان في أي مجال من المجالات المتباينة • فبغير البصر بتلك الفنون لا يكتمل التفوق الفني للفنان • فتواكب النظرية مع الوجدان ، وتواكب النظرية والوجدان مع الممارسة يضمنان نمو التفوق الفني عند الفنان •

الابداعية لدى الفنان :

اهتم كثير من علماء النفس وبخاصة فرويد ومدرسة التحليل النفسي بتفسير عمليات الابداع الفني وتباينوا في تفسيراتهم بحسب المناهج التي ضربوا في أثرها ، وبحسب مواطن الاهتمام في شخصية الفنان • ونحن هنا لسنا بسبيل استعراض ما انتحى اليه عالم النفس هذا أو ذاك ، لنشايع الواحد ونخاصم الآخر ، وانما نحن بسبيل ما نراه نحن من تفسير سواء تقارب أم تباعد مع ما ذهب اليه هذا أو ذاك من علماء النفس •

وجدير بنا بادىء ذي بدء أن نعرض للمقومات الذاتية والموضوعية التي تشترك في عملية الخلق الفني لدى الفنان • بيد انه ينبغي أن يفهم من استخدامنا للفظ « فنـان » كل امرىء يستخدم أي أداة أو أي مادة للتعبير من خلالها عن ذات نفسه أو عن العالم المحيط به • فشروط الفن في نظرنا هي اولا ــ الصياغة المتفردة تعبيرا عن فكرة أو عن احساس أو عن واقع موضوعي أو حادث • ثانيا ــ الكلف بالوسيلة المستخدمة وبفنيات الصياغة • ثالثا ــ سيادة الطابع الشخصي الذاتي للمرء على العمل بحيث يختص به ولا يكون مقلدا لغيره بازائه • رابعـا ــ التـأثر بالسابقين والتأثير في اللاحقين بحيث يستمر العمـل الفني في سياق متصل • خامسا ــ وجود انتماء ما لدى الفنان ، سواء كان ذلك الانتماء للمجتمع القائم أم لمجتمع سابق أو بعيـد أم لمجتمع يخلقه الفنان لنفسه أم لذاتيته باعتباره بديلا لمجتمع مرفوض من جانب الفنان وقد استبدل به ذاته هو ، وكأنه يقول « أنا بدلا من الآخرين » •

ولعلنا نبدأ أولا في استعراضنا للمقـومات الذاتية والموضـوعية المشتركة في عمليات الابداع الفني بالمقومات الذاتية للفنان • فنجد أولا ــ الحساسية الشديدة في ادراك الفنـان • فالموسيقي يتمتع بأذن مرهفة تدرك أدق النغمات ، وتميز بين نغمة وأخرى قريبة جـدا منها • ولقد نزعم أن أذن الموسيقي تستطيع أن تقف على بعدين صوتيين أساسيين • بعد طولي ، وبعد آخر عرضي • فالبعد الطولي يتعلق بارتفاع طبقة النغمة الواحدة ، والبعد العرضي يتعلق بالعديد من النغمات التي تعزف في وقت واحد ، أو تتواكب بعضها في اثر بعض •

ونفس الشيء يصح بالنسبة للمصور أو النحات . فهما ينظران طوليا الى اللون الواحد من حيث شدة تركيزه ، ثم ينظران عرضيا الى تجاور الألوان بعضها الى جانب بعض والوقوف على مدى ائتلافها أو تنافرها .

وبالنسبة للشاعر أو الناثر الأدبي ، فاننا لا نبالغ اذا قلنا انهما موسيقيان بمعنى الكلمة . فكل منهما يستهدى بما تتميز به كل كلمة أو بتعبير أدق مقاطع كل كلمة ـ في علاقاتها بغيرها . وكلما كان الشاعر والناثر الأدبي أكثر نبوغا فيما يصوغانه من شعر أو نثر ، أتى عملهما اذن مظهرا قدرتهما على التمييز الدقيق بين النغمات الدقيقة للكلمات كوحدات ، ثم للأبيات أو الجمل كمركبات موسيقية لغوية دقيقة .

أما المقوم الثاني لدى الفنان فهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم الاختزان الفني . فالفنان ليس كمرآة عاكسة ، بل هو كالدينامو الذي يحتفظ بالكهرباء ، أو قل ـ وهذا هو الأصح ـ كنحلة العسل التي تمتص رحيق أزهار وورود متباينة ، ثم تخرجها بعد فترة تقصر أو تطول . بيد أن الفنان لا يخرج ما سبق له اختزانه اخراجا ، بل انه يحدث تركيبات جديدة مستحدثة من المقومات المختزنة بغير أن ينفد المختزن . فلكان أمام الفنان بمخيلته ما يشبه الآلة الكاتبة التي يكتب عليها العديد من الموضوعات بغير أن تنفد حروفها . فثمة توافيق وتباديل بين المقومات الخبرية المختزنة لدى الفنان . وكلما حصل الفنان على مقومات خبرية جديدة ، اتسعت اذن رقعة التوافيق والتباديل الممكنة .

أما المقوم الذاتي الثالث لدى الفنان فهو النقد الذاتي وما ينجم عنه من تعديلات مستمرة . ففي كل عمل فني جديد يعمد الفنان فيه الى نبذ ما لم يعجبه في ممارساته السابقة . ولعل هذا النقد الذاتي هو الدافع الى النمو الفني لدى الفنان . فالنمو الفني لا يتأتى بالاضافات التي يمتصها الفنان من الخارج ولا من عملية التخزين فحسب ، بل ان ذلك النمو يتأتى بتساوق الامتصاص والتخزين والنقد الذاتي واعتمالها جميعا في ذاتيته .

وعلينا بعد أن عرضنا للمقومات الذاتية التي تشترك في عملية الخلق الفني ، أن نعرض للمقومات الموضوعية الخارجية . فنجد أولا ـ الخلفية الثقافية العامة التي حصل عليها الفنان من البيئة التي نشأ فيها منذ نعومة الاظفار . وهنا ينبغي أن نذكر بأن المقومات البيئية لا يمكن أن تعمل عملها الا اذا كان المرء متمتعا بمقومات موروثة مناسبة لتلك المقومات البيئية . فالشاعر لا يستطيع أن يكون كذلك لمجرد أنه قرأ أو حفظ

الدواوين الشعرية • فكثير من الناس فعلوا ذلك ولكنهم لم يشعروا • وكثير من الذين تعلموا الموسيقى لم يتسن لهم وضع ألحان جديدة ، وكثير من عاشقى الفنون التشكيلية بل وكثير من خريجى كليات الفنون الجميلة لا يستطيعون مجاراة ذوى المواهب الفنية فى الرسم أو التصوير أو النحت • فاذا كانت المواهب الفطرية موجودة ، فلا بد من مساندتها باطار ثقافى يتضمن اطارين نوعيين : اطار ثقافى عام ، واطار ثقافى فنى خاص بالفن الذى يستهوى المرء فيتعشقه •

أما المقوم الموضوعى الثانى فهو موقف الآخرين من الفنان • وهنا ينبغى أن ننبه الى أن هناك فئتين من الفنانين أو من الناس بعامة : فئة يستنهضها التشجيع ، وفئة أخرى تستنهضها المقاومة • والواحد من أفراد الفئة الأولى تقمع لديه الميول الفنية اذا ما وجد ما يثبط همته أو يقاومه ، بينما يعمل التشجيع عمله ويؤثر الى حد بعيد فى تنشيط ما لديه من استعدادات ومواهب فنية • أما أفراد الفئة الثانية فان الواحد منهم اذا ما وجد تشجيعا ممن يحيطون به ، فان همته تفتر ، وعلى عكس ذلك اذا ما وجد مقاومة ومناهضة لابداعه الفنى • ولقد يظن البعض خطأ ان جميع الناس يتشجعون بالتشجيع ويحبطون بالمقاومة • وواقع الأمر غير ذلك • فأفراد الفئة الثانية العنيدة موجودون أيضا بنسبة لا تقل عن وجود أفراد الفئة الاولى • المهم اذن أن يلقى الفنان الموقف المناسب له من جانب الآخرين • سواء بالتشجيع اذا كان من أفراد الفئة الأولى ، أم بالمقاومة اذا كان من أفراد الفئة الثانية •

والمفهوم الثالث من المقومات الخارجية هو التفاعل مع الاحداث والمواقف العامة والخاصة • فالفنان بحاجة الى مصادر خبرية الهامية له وهو بالنسبة للمجتمع صاحب موقف • وموقفه قد يكون تقبليا وقد يكون رفضيا • وأكثر من هذا فانه قد يتخذ قبالة الفنانين الآخرين موقفا من هذين الموقفين • ونادرا ما تجد فنانا يتسم بالايجابية المستمرة أو بالسلبية المستمرة تجاه أعمال الآخرين من الفنانين فى مضماره ، وانما هو يأخذ بقسط من الايجابية وبقسط آخر من السلبية •

وبعد أن عرضنا للمقومات الذاتية والمقومات الموضوعية التى تلعب دورا فى النشاط الابداعى لدى الفنان ، فاننا نستطيع أن نقدم تفسيرا عاما للابداع الفنى لدى الفنان • ويمكن أن نطلق على التفسير الذى ننحو اليه اسم النظرية الانزلاقية الاسترسالية • وواضح من هذه التسمية أن الانزلاقية تعنى أن يترك الفنان نفسه فى التعبير الابداعى الفنى بغير

الجام أو ضبط أو مقاومة ذاتية • ومن جهة أخرى فان الاسترسالية تعني عدم استهداف هدف محدد في العمل الفني ، بل وعدم التخطيط لما سوف يكون عليه العمل الفني ولا بازاء كيفية الاتيان به أو المقومات التي سوف تستغل في انجازه •

على أننا مع هذا يجب أن ننبه الى ضرورة تسلح الفنان بادىء ذي بدء بما يمكن أن نطلق عليه اسم قوالب التعبير الفني • فثمة ما يشبه القوالب أو اللبنات الجاهزة التي لا يعمد الفنان الى صنعها بداءة أو الى صياغتها حسب هواه • فالموسيقي يكتسب القوالب الموسيقية ، والشاعر أو الناثر يكتسب القوالب اللغوية الشعرية أو النثرية بحيث تطاوعه بغير ما مقاومة ، وبحيث يستخدمها على وجهها الصحيح ويكون متفقها في فنونها وأستاذا في التحكم في رقابها • وكذا يقال عن المصور والنحات وعن جميع الفنانين المستحقين لأن يسموا بالفنانين •

ولقد يظن البعض أن الاستحواذ على تلك القوالب المتعلقة بالتعبير الفني يناهض التعبير الابداعي الفني ، ويجعل الفنان مقلدا لمن سبقوه من فنانين • الواقع أن تلك القوالب عامة من جهة ، بحيث لا يمكن أن يزعم أحد بأن هذا القالب الفني أو ذاك ملك له • بيد أن على الفنان في سياق تحصيله لتلك القوالب الفنية أن يعمد الى تنويع المصادر الخبرية التي يستقي منها قوالبه وذلك حتى يضمن تخلصه من اللوازم أو الخصائص التي يختص بها هذا الفنان أو ذاك • فكلما أكثرت ونوعت من المصادر التي تستقي منها قوالب التعبير الفني ، كنت في مأمن من التلون بلون فنان معين ، أو الخضوع لتأثيره في طرق استخدامه لتلك القوالب •

ونضيف الى هذا أيضا ضرورة عدم الوقوع تحت تأثير فنان معين وأنت متأهب للخلق الفني • عليك أن تباعد بين نوع الخبرة والقوالب التي تكتسبها آنيا أو حديثا وبين ما تعمد الى اتيانه من فن • فلتكن المؤثرات الفنية التي تسلح بها نفسك بعيدة عن الموضوع الفني الذي تضطلع به الآن حتى لا تكون واقعا تحت تأثير هذا أو ذاك من الفنانين •

والفن المبتكر يبدأ اراديا في اللحظات الأولى ، ثم ما يفتأ الفنان ـ الخليق بأن يسمى فنانا ـ أن ينزلق في تيار الانسياق الفني ، أو بالتعبير الفرويدى فانه يخرج من الاطار الشعوري الى ما هو تحت الشعور أو حتى اللاشعور • وهنا ينبغي أن نقرر أن المنطق يستحدث علما أو فلسفة ، ولكنه لا يستحدث فنا • ان الفن لا يسير على هذا النحو

١ + ١ = ٢ ، ولا يسير وفق ما هو واقع بالطبيعة كأن يقرر أن الرجل أطول من الطفل ، أو أقصر من النخلة . أو أن الغزال له أربع أرجل .

فالفنان شخص متحرر من القوالب المنطقية ومن القوالب الواقعية . ان له سياقا آخر يختلف اختلافا جذريا عن السياق المنطقي أو السياق الواقعي . انه سياق لا يعترف بالصواب والخطأ . ولا بالوجود الحقيقي والموجود الوهمي الخرافي . فالفنان حر في أن ينزلق حسبما توجهه انفعالاته ووجداناته . انه لا يستطيع أن يقول لك ما الخصائص التي تتسم بها التصورات الفنية التي ينوى التعبير عنها . انه في الواقع ينزلق وراء المجهول وخلف آفاق لم يسبق له أن ارتادها أو تخيلها .

وأمر الانزلاق الفني كالأمر في الأحلام أو في بعض حالات الجنون . انك لا تستطيع أن تحدد نوع الحلم الذي سوف تراه في منامك والمجنون لا يستطيع أن يحدد نوع المشاهد أو الأصوات التي سوف يقع عليها ببصره أو سوف تصافح أذنيه . ولسنا نبالغ اذا قلنا ان الفنان يقع فيما يسمى بالتهويم أو النوم الخفيف ، أو قل انه يكون أشبه بالمنوم تنويما مغنطيسيا . بيد أن الفنان لا يستطيع أن يظل في حالة التهويم هذه بعد أن ينتهي من عمله الفني . انه سرعان ما يفيق ويخالط الناس عن وعي وسوية . بيد أن بعض الفنانين قد يظلون حتى في تعاملهم الواعي مع الناس في حالة من الاستكانة النفسية وكأنهم يرفضون الاندماج في حالة اليقظة التامة خوفا من فقدان الروح الفنية .

والواقع أن الانزلاق الفني لا يكون خاليا من الانفعالات ــ بل والمخاوف ــ الغامضة . فكما انك في الحلم قد تسعد وقد تشقى ، وقد تشاهد الورود والياسمين فينشرح صدرك ، أو قد يقابلك الاسد أو التمساح وقد فغر فاه لابتلاعك ، كذا قد يحدث في الانزلاق الفني . انك في تلك الحالة لا تعرف الى أين تتجه ، فوجدانك يأخذك الى حيث يريد لا الى حيث تريد أنت بعقلك . فالفنان متحرر من عقله الواعي من جهة مسير بعاطفته الانزلاقية من جهة أخرى .

ولقد يحدث صراع بين عقل الفنان المنطقي وبين عاطفته الانزلاقية في المراحل الأولى من الانتاج الفني وهو مالا نستطيع أن نسميه الابداع الفني الا بعد أن يتم الانزلاق الفني ويتحرر الفنان من عقله الواعي . وطالما أنه انزلق في التيار الفني الانزلاقي ، فانه لا يستطيع أن يحدد هدفا يصل اليه ، أو غاية ينتهي اليها . والواقع أن الشاعر أو القصاص لا يكاد يعرف حجم القصيدة والى أين تنتهي ولا متى وأين تنتهي قصته

واذا قال لك شاعر أو قصاص أو غيرهما من منتجي الفن أنهم قد حددوا ملامح الأعمال الفنية التى يضطلعون بها مسبقا ، فاعلم انهم ليسوا من الفن فى شىء • انهم يكونون اذن رجال علم أو رجال تجارة •

وعندما يفيق الفنان من انزلاقه الفنى ومن استرساليته الفنية ، فانه يطلع على ما أنتجه وكأن جنيا بداخله هو الذى أنتجه • ويأبى بعض الفنانين على أنفسهم التدخل بالتعديل فيما أبدعوه من فن حتى لا يفسدوا حلاوة الحلم اللذيذ أو المخيف (وهو خوف لا يخلو على أية حال من متعة) الذى أنتجوا خلاله ما انتجوه من فن • بيد أن هناك من الفنانين من يخشى الاغراب فى القول أو الأداء حتى لا يتهم بالجنون • فيعمد الى جعل انتاجه الفنى معقولا أو واقعيا • ونحن نعتقد أن مثل هذا الفنان يفسد فنه • وأكثر من هذا فاننا نعتقد أن الشىء الوحيد الذى يمكن وضعه تحت مبضع النقد هو القوالب الفنية ومدى كفاءة الفنان فى استخدامها ، وليس الموضوع الفنى نفسه • طالما انه يتسم بالانزلاقية والاسترسالية •

ولعلك تلاحظ أننا هنا لم نفصل بين الفنان وبين الاديب • ذلك أن مثل هذا الفصل انما هو فصل منهجي وليس فصلا وجوديا • فمن الناحية النفسية ومن حيث العمليات النفسية التى يمر بها كل من الفنان والأديب، فاننا نعتقد أنهما ينطابقان • فالوجود الداخلى لدى الفنـان والأديب هو وجود واحد • فالأديب يصنع فنا ، كما أن الفنان يعبر تعبيرا أدبيا ــ اذا صح التعبير ــ ولكن لا بالقلم بل بالفرشاة أو بالأوتار أو بغير ذلك من وسائل التعبير الفنى • ومن هنا فان ما يصح بازاء الفنان ، يصح أيضـا بازاء الأديب ولقد تحرينا تخصيص فصول خاصة بالفن وفصول أخرى خاصة بالأدب فى هذا الكتاب حتى نلقى بالأضواء على هذين المجالين الكبيرين اللذين يتمايزان فى الواقع الخارجى وأن لم يتمايزا أو ينفصلا فى الواقع النفسى لدى الفنان والأديب على السواء •

سيكلوجية الابداع الفنى :

سوف نحاول فى هـذا المقام أن نستعرض العمليـات السيكلوجية التى تشترك فى الابداع الفنى لدى الفنان • وأمامنا بضعة تقسيمات أو تصنيفات يمكن أن تصف بها تلك العمليات التى تساهم فى الابداع الفنى لدى الفنـان • فهناك أولا ــ تصنيف يقسم العمليات الفنيـة الى عمليات شعورية واعية والى عمليات لا شعورية غير واعية • وثمة تصنيف ثان يقسم العمليـات الفنيـة الى عمليـات نفسية وأخرى اجتمـاعية أعنى

العمليات التى تكون بمثابة انعكاس للمجتمع على الفنان • وثمة تصنيف ثالث يقسم العمليات التى تشارك فى الابداع الفنى لدى الفنان الى عمليات موروثة جبلية لدى الفنان يكون قد تلقاها بالوراثة عن أسلافه وعمليات مكتسبة يكون الفنان قد اكتسبها بالتعلم من البيئة أو البيئات التى انخرط فيها • وثمة تصنيف رابع لتلك العمليات الى عمليات تتعلق بالجانب التصورى والى عمليات تتعلق بالجانب الأدائى أعنى المهارات اليدوية التى يتمرس بها الفنان • وثمة تصنيف خامس وأخيرا للعمليات المشاركة فى الابداع الفنى عند الفنان يقرر وجود عمليات فنية ابداعية الهامية يتلقى فيها أو بواسطتها الفنان وحيا أو الهاما لدنيا يحمله على الابداع الفنى ، ويقرر من جهة أخرى وجود عمليات ابداعية تتعلق بالموهبة الشخصية أى صدور الفنان عن عبقرية مغروسة فى شخصيته وقد وهبها دون غيره من أشخاص يحيطون به •

ولعلنا نبدأ بالتصنيف الاول الذى يصنف العمليات الابداعية الى عمليات شعورية واعية من جهة والى عمليات لاشعورية غير واعية من جهة أخرى • فنقول اولا أن العمليات الشعورية الواعية التى يتذرع بها الفنان فى ابداعه الفنى تشتمل على المقومات الآتية :

١ ـ الاحساس والادراك • فالفنان يتلقى عن العالم الخارجى مجموعة كبيرة من الاحساسات ثم يترجمها الى مدركات حسية ذات صبغة عقلية • على أن ادراك الفنان للعالم المحيط به يؤكد على ما فى ذلك العالم من نسب جمالية •

٢ ـ الخيال : فالفنان يقوم بتشكيل صور ذهنية من المقومات الحسية الادراكية التى يكون قد وقف عليها • فهو ينشىء صورا ذهنية غير واقعية من مجموع المدركات الحسية الكثيرة التى سبق له تحصيلها• وهو يقيم تلك الصور التخيلية بالانتقاء من بين المقومات الادراكية المتذكرة الكثيرة ويربط فيما بينها وبين الصور الادراكية الآنية التى يقع عليها وقت اعمال خياله فى الموقف •

٣ ـ العمليات الأدائية التى يضطلع بها الفنان وذلك بالابانة عن تلك الصور الذهنية التى تعتمل لديه •

أما العمليات اللاشعورية التى يتذرع بها الفنان فى الابداع الفنى فانها تتلخص فيما يلى :

١ ـ العمليات الاسقاطية حيث يسقط المقومات اللاشعورية المكبوتة فى اللاشعور على انتاجه الفنى •

٢ ـ أحلام اليقظة · حيث يسبح الفنان فى آفاق ينسى نفســه خلالهـا ويغوص فى مجالات غير واقعية يستخدم فى أثناء القيام بها العناصر اللاشعورية المكبوتة لديه ·

٣ ـ الأحلام التى يراها الفنان فى منامه · والواقع أن الفنان قد يستيقظ من نومه بعد أن يكون قد شاهد أو سمع فى منـامه العمـل الفنى الذى يضطلع بتنفيذه بعد أن يستيقظ فيحيل ما ارتسم فى ذهنـه كحلم الى واقع فنى ·

اما التصنيف الثانى الذى يقسم العمليات الابداعية لدى الفنان الى عمليات نفسـية واخرى اجتماعية ، فاننـا نستطيع ان نلقى الضـوء على الشطر الأول منه ، اعنى العمليات النفسية ، فنشاهد فيها ما يلى :

١ ـ عمليات تتعلق بالانفعالات الذاتية الشخصية كالتفجرات الانفعالية ذات الطبيعة الفسيولوجية ·

٢ ـ ما كان متعلقا بالتفاؤل والتشاؤم وما ينتحى اليه الفنان من ميل نحو التفاؤل أو التشاؤم ·

٣ ـ الانطوائية والانبساطية · فثمة فنانون انطوائيون ، وثمة فنانون آخرون انبساطيون ·

وفيما يتعلق بالعمليات الاجتماعية الابداعية فاننا نجد :

١ ـ القيم الدينية والأخلاقية والاجتماعية وأثرها لدى الفنان فى ابداعه الفنى ·

٢ ـ الثقافة العامة التى حصلها الفنان وأثرها فى ابداعيته ·

٣ ـ المستوى الحضارى الذى ينشأ الفنان فى اطاره ويترعرع فيـــه ويتفاعل معه ·

وبالنسبة للتصنيف الثالث الذى يقـول بجـانب موروث وآخـر مكتسب يتبديان فى انتاج الفنان فاننا نجد بالنسبة للوراثة واثرها فى انتاج الفنان ما يلى :

١ ـ ان الوراثة ليست فى حالة انعزال عن المقومات المكتسبة · فما يتم لنا الحصول عليه عن أسلافنا القريبين وعن أسلافنا البعيدين وانما يتفاعل مع ما يتم لنا كسبه من البيئة التى نعيش فيها · ويتأتى

عن تفاعل الموروث مع المكتسب نشوء مركب جديد هو الذى يتفاعل بعد ذلك .

٢ ـ اختلاف المقومات الموروثة اختلافا بينا من فنان لآخر .

٣ ـ ثمة خصائص وراثية جماعية تتعلق بالأجناس البشرية المتباينة . فيختص كل جنس بخصائص وراثية عامة ، يختلف بازائها عن الخصائص التى يتميز بها أحد الأجناس الأخرى .

أما عن البيئة فاننا نذكر ما يأتى :

١ ـ ان البيئة لا تخلق الفنان ، بل ان المؤثرات البيئية تتفاعل مع المركب الخبرى لدى الفنان الذى تكون نقطة بدايته تفاعل بعض المقومات الوراثية مع بعض العناصر البيئية المؤثرة .

٢ ـ ان كل تفاعل مع المؤثرات البيئية الجديدة انما يكون بين المركب الخبرى الأخير ، أعنى آخر ما انتهى اليه المرء نتيجة التفاعلات الكثيرة السابقة وبين المؤثرات الجديدة .

٣ ـ ان التفاعلات التى تتم بين شخصية الفنان وبين المؤثرات البيئية مستمرة من جهة ، ولا شعورية من جهة أخرى ، بمعنى أن الفنان لا يفتعل التفاعل افتعالا ، بل ان ذلك التفاعل يتم وفق نظام ديناميكى غير ارادى .

وبالنسبة للتصنيف الرابع الى عمليات تتعلق بالجانب التصورى والى عمليات آدائية ، فاننا نقول بازاء الجانب التصورى ما يأتى :

١ ـ ان التصورات الذهنية مستمدة فى أساسها من الواقع الحسى المحيط بالفنان .

٢ ـ بيد أن ثمة تلاقحا يتم فيما بين المدركات الحسية لكى يتأتى عنها أجيال جديدة من الصور الذهنية التى يكون لها كيان مستقل ووجود جوهرى . فهى لا تكون نتيجة الاقتباس من الواقع الحسى بل تكون نتيجة للتزاوج الذى يتم فيما بين المدركات الحسية .

٣ ـ ان التصورات الذهنية الناشئة عن التلاقح بين المدركات الحسية ما تفتأ هى بدورها أن تتلاقح فيما بينها بعضها وبعض ، وفيما بينها وبين الصور الذهنية الادراكية . فينشأ عن هذين النوعين من التلاقح أجيال جديدة تالية من الصور الذهنية .

وعن العمليات الأدائية نقول :

١ ـ ان الفنان يجرى وراء طبيعة المادة أو وراء طبيعة الأداة التى يستخدمها • فموقفه ليس موقف من يفرض أداء معينا ، بل موقف المكتشف لامكانيات ومخبوءات المادة أو الأداء •

٢ ـ ثمة ما نسميه باسم التراكم الخبرى ، أو التراكب الخبرى • فالفنان يقيم علاقات تفاعلية فيما بين جماع ما سبق له كسبه وبين الأداء الجديد • فالممارسة الخبرية تتسم بالتفاعل المستمر بين الماضى الخبرى وبين الموقف الجديد المكتسب •

٣ ـ يفيد الفنان من التراث السابق ، وذلك بصفة خاصة فيما يتعلق بالفنيات العامة المشتركة • فثمة قواعد عامة فى الأداء يجب على الفنان اكتسابها والتمكن منها والسيطرة عليها ، وهى قواعد تراثية متفق عليها ولا يلحق بها التطوير تقريبا ، وان وقع التطوير فانما يكون وقوعه فى التفاصيل وليس فى الصميم •

وبالنسبة للتصنيف الخامس الخاص بالالهام من جهة ، والموهبة من جهة أخرى ، فاننا نقرر بازاء الالهام ما يأتى :

١ ـ يقوم القول بالالهام فى الفن على اعتقاد مؤداه أن ثمة كائنا تروحية خارج نطاق الفنان تقدم اليه الصور الفنية التى تحمله على ترجمتها الى واقع فنى محسوس •

٢ ـ هناك قصص واقعية ومؤكدة عن فنانين كانوا أصحاب الهام من أهمهم وليم بليك الذى كان يشاهد الأشباح ويقوم برسمها •

٣ ـ من المفروض أن الالهام لا يقتصر على مد الفنان بالموضوعات التى يترجمها الى فن ، بل أنه يتدخل أيضا فى الأداء ذاته فيساعده على أن يرتفع عن مستوى قدرته الفنية الأدائية •

أما عن الموهبة لدى الفنان فنقول :

١ ـ ان الموهبة بمثابة جنى ينتظر من يطلقه بعد أن يفك قيوده • فالموهبة كيان متكامل يبزغ كما تبزغ الشمس فى الأفق • فهى موجودة سواء سمح لها بالبزوغ أم ظلت مختبئة وراء أفق الشخصية •

٢ ـ ان مهمة تربية الفنان لا تعدو عن أن تكـون مجرد جلو للموهبـة وتوفير فرص الظهور لها ٠

٣ ـ ان الممارسة العملية الأدائية للفنان تسمح له بأن يترجم ما يعتمل لديه من موهبة فنية الى أعمال فنية ٠ فالموهبة تسـمح للمرء بأن يتعلم فنيات الانتاج الفنى بسرعة مذهلة خلافا لمن ليس لديه مثل تلك الموهبة ٠ فنقطة الانطلاق هى بمخيلة الفنان وليست بخارجه ٠

مقومات الابداع الأدبى

المقومات العقلية :

اننا نجد بادیء ذى بدء أن الأديب يختص بميزة ذهنية فريدة هى القـــدرة على التخزين الخبـرى • فالأديب يسـتقبل الأحـداث والوقائع والعلاقات وصور الأشياء والأشخاص ويقوم بتخزينها فى ذهنه • بيـد أن ذلك التخزين الذى يضـطلع به الأديب له سـمات مهمة نعرضـــها فيما يلى :

أولا ـ ان التخزين الخبرى عند الأديب هو تخزين انتقالى وليس تخزينا عشوائيا • فالأديب ليس كالأســفنجة التى تمتص أى ســـائل يلامسها ، بل هو كالنبات الذى ينتقى بجذوره من بين مقومات التربة المحيطة به ما يناسب جبلته التى فطر عليها • فهو يتقبل عناصر معينة ، وهو فى نفس الوقت يرفض عناصر أخرى غير مناسبة له • فالأديب فى استقباليته الخبرية لا يتلقى كل ما يصادفه ، بل يتقبل ما يلائم طبعــه ومزاجه •

ثانيا ـ ان التخزين الخبرى لدى الأديب هو تخزين تفاعلى وليس تخزينا تراكميا • فالأديب له كيانه البؤرى • ذلك أن الأديب عندما يتقبل مقوما ما من المقومات الخبرية ، فان ذلك التقبل لا يتم باضافة الجديد الى القديم ، بل بتفاعل الجديد مع القـــوام الخبرى الكلى الذى يشبه أن يكون جهازا مركبا ومعقدا يزداد تركيبا وتعقيدا كلما تم له التفاعل مع المقومات الخبرية الجديدة •

ثالثا ـ ان هذا القوام الخبرى المحورى لدى الأديب يضم فى أنحائه

كائنات حية خبرية تتراوح فيما بينها وتنجب أجيالا جديدة من الافكار والمفاهيم والاتجاهات • ومن هنا فان هذا القوام الخبرى المحورى ينمو ديناميكيا عن طريق الانجاب الخبرى •

رابعا ـ يتم التخزين الخبرى عن طريقين اساسيين : الطريق الاول ـ هو الطريق الحسى المباشر ، والطريق الثانى ـ هو الطريق الرمزى غير المباشر • فالاديب عندما يقف على الأحداث والعلاقات والمواقف بنفسه فانه يكون مستمدا خبراته من الطريق الأول الحسى المباشر • أما اذا تلقى خبراته من المواد المكتوبة أو المسموعة أو المرئية على شاشة السينما أو التليفزيون فانه يكون حاصلا على معلوماته من الطريق الرمزى غير المباشر •

خامسا ـ ما ينساه الاديب لا يكون شيئا منسيا نسيانا تاما ، بل يكون منسيا نسيانا جزئيا • فالخبرات التى تنسى لا بد أن تترك خلفها آثارا تدل عليها • ومن الممكن احياء الخبرات المنسية بما يشير اليهـا أو بما يذكر الأديب بها • انها تصحو عندئذ وربما تعود الى ما كانت عليه من قوة ونصوع وجلاء •

اما الميزة الثانية التى يختص بها الأديب فهى القدرة على الابانة • وبازاء هذه القدرة فاننا نستطيع ان نؤكد على الجوانب الآتية :

اولا ـ الابانة هى التعبير عن الذات او هى نقل الداخل الى الخارج أو هى ايصال ما فى ذهن الأديب من صور ذهنية الى المتلقى بواسـطه صور مقروءة أو مسموعة • والابانة مهما كانت جيدة فانها لا تستطيع أن تكون صورة مطابقة لما يعتمل فى دخيلة الأديب • ومعنى هذا أن الكم والكيف فى دخيلة الأديب يكونان أكثر كما وأرقى كيفا مما عليه حال الابانة التى يقدمها الأديب بالكلمة المكتوبة أو الكلمة المسموعة •

ثانيا ـ يبدأ الأديب فى الافصاح عن ذاتيته منذ الطفولة أو منذ المراهقة على الأكثر • فما لم يبدأ المرء منذ نعومة أظفاره بالابانة عـــن ذاتيته ، فانه لا يستطيع أن ينمو بيانيا ، وبالتالى فانه لا يستطيع أن يصير أديبا فى مستقبل حياته •

ثالثا : ان الابانة ابانات وليست ابانة واحـدة • فالأديب الذى ينشأ على الابانة الشعرية قد لا يكون على نفس المستوى بازاء الابانة النثرية ، والأديب الذى ينشأ على الابانة القصصية قد لا يكون كذلك بازاء الابانة فى المقال أو فى الابانة التأملية النثرية •

رابعا ـ تختلف الابانة من أديب لآخر حتى فى المجال الواحـــد •

فلكل أديب طابعه الخاص فى الابانة · ذلك ان الابانة بمثابة سـلوك شخصى بحت · فكما أن لكل شخص ملامحه الخاصة به ، كذا فان لكل أديب ابانته التى تميزه من سواه من ادباء · وهذا يرجع الى عوامل كثيرة من أهمها المزاج الشخصى وثقافة الأديب وما سبق له أن تلقـاه من خبرات ·

خامسا ـ تزداد قـدرة الاديب على الابـانة عن طـريق عـاملين اساسيين : الأول ـ التلقى عن الآخرين والتفاعل بما تلقاه أو بالأحرى بما يروقه من آثارهم الأدبية · والثانى ـ التدريب على الابانة سـواء بالكلام يكتبه ، أم بالكلام ينطق به ·

اما الميزة الثالثة التى يختص بهـا الأديب فهى الجـدة فيما يقوم بالابانة عنه · ولعلنا نلقى بعض الضوء على هذه الميزة فنقول :

أولا ـ ان الأديب يعبر عن ذات نفسـه بداءة ، ولا يكون موقفه موقف الناقل أو الملخص أو المتأثر · بيد أن الترجمة والتلخيص يمكن أن يتضمنا عنصر الجدة ، وذلك بما يضفيه عليهما المترجم أو الملخص من صبغة أدبية تميزه من سواه · ذلك أن الأسلوب الذى يسوق به الاديب التلخيص أو الترجمة يمكن أن يعد من باب الأدب ·

ثانيا ـ يحاول الأديب الخليق بالتقدير أن يلقى بالضوء على جوانب لم يسبقه أحد اليها · ناهيك عن أن الاديب المجـدد يركز تجديده أيضا على الأسلوب ، فهو لا يكون مقلدا لأساليب من سبقوه من أدباء ، بل يكون نسيج وحده ·

ثالثا ـ اذا أخـذنا بما زعمناه قبلا من وجـود ما يسمى بالتلاقح الخبرى فيما بين المقومات الخبرية المتباينة ونشوء أجيال جديدة من الخبرات التى تتأتى عن ذلك التلاقح ، فاننا نكتشف عندئذ مضمون الجدة لدى الأديب · ذلك أنه يقدم صورا مكتوبة أو مسـموعة لتلك الكائنات الحية الخبرية الجديدة التى ولدت نتيجة التلاقح الخبرى ·

رابعا ـ تبدو هذه الجدة التى يختص بها الأديب عندما لا تكون هناك ضغوط خارجية عليه تحثه على الكتابة أو الكلام · فاذا استحال عمـل الأديب الى وظيفة ـ كما نشاهد فى مجال الصحافة مثلا ـ فان ما يقوم الأديب بكتابته عندئذ لا يكون من الأدب فى قليل أو كثير ، وذلك لانه يكون مكلفا بالكتابة بغير أن يترك نفسه على سجيتها · ذلك أن الجدة تستلزم شيئين : التحرر من قيود الموضوعات ، ثم التحرر من قيـود الزمان · وهذان العنصران مفتقدان فى الصحافة ·

خامسا ــ يمكن أن ينظر الى جدة الأديب فيما ينتجه من أدب فى ضوء تطوره الذهنى الشخصى • فالأديب المجدد لا يكرر نفسه من جهة ، ولا يكون بطيئا فى نموه وتطوره من جهة أخرى • انه شخصية ثائرة على نفسها • فهو يستنكر ماضيه الأدبى من جانب ، ويتوق الى تحقيق صور ذهنية مستقبلية لما سوف يكون عليه أدبه من جانب آخر •

أما الميزة الرابعة التى يختص بها الأديب فهى الالتزام بالترتيب الوجدانى وليس الالتزام بالترتيب المنطقى الموضوعى • ولعلنا نلقى بالضوء على بعض الجوانب المتعلقة بهذه الميزة على النحو التالى :

أولا ــ الأصل فى الأدب التعبير عن الوجدان أكثر من التعبير عن الأفكار • ولكن الرقى الثقافى جعل هناك تزاوجا بين العقل والوجدان • بيد أن الأديب قد ظل مستمسكا بقاعدة أساسية هى توفير الترابط بين ما يبين عنه فى اتساق وجدانى • فهو يستهدى بعقله بالدرجة الثانية وبوجدانه بالدرجة الأولى ، أو قل ان لدى الأديب مركبا نفسيا • هو المركب العقلوجدانى يصدر عنه فيما يبين عنه وفيما ينتجه من أدب •

ثانيا ــ ومن هنا فان الأديب ينحو الى التلقائية فيما يكتبه • انه وان كان يلتزم بنظام أو بتنظيم ما ، فانه يطلق لنفسه العنان فى التعبير والابانة ، سواء فى المضمون أم فى الصيغة التى يصوغ فيها المضمون •

ثالثا ــ ان التداعى لا ينصب على المضمون وحده ، بل ينصب أيضا على الأسلوب • فكثيرا ما يكون الأسلوب بمثابة مثير للمعانى ، أو حتى لقد يكون للكلمة أو العبارة تقال قوة المعنى لما لها من تأثير فى النفس • فالشاعر ربما يقع على القوالب اللفظية جنبا لجنب مع وقوعه على المعانى والمشاعر التى يريد ايصالها الى الآخرين الذين يريد أن يصلهم شعره •

رابعا ــ قد يرتبط السياق أو تداعى المعانى لدى الأديب بحياته الشخصية كما قد يرتبط بالحياة الاجتماعية أو بالمشكلات الذهنية التى تلم به وتسيطر على أفكاره ومشاعره •

خامسا ــ ان الأديب فى خضوعه لتداعى المعانى يكون أشبه بالنائم الذى يترك لنفسه حرية السباحة الذهنية فيما يعن له بغير ما ضابط • فهو يكون فى حالة من التهويم التى سبق أن أشرنا اليها • وكلما كان الأديب متمتعا بأكبر قسط من الحرية فى الابانة بغير الجام لأفكاره كان بالتالى أكثر تمكنا من الابانة عن ذات كيانه الأدبى •

المقومات الوجدانية :

هناك خمس عمليات وجدانية يضطلع بها الأديب سـواء بطريق شعورى أم بطريق لا شعورى نستطيع تلخيصها فيما يلى : •

اولا ـ التكثيف الوجدانى :

فالفنان فى الواقع كأى انسان آخر يحب ويكره ، ويرضى ويسخط ويبش ويغضب ، ويأمل وييأس ، ويمر بجميع الحالات الوجدانيـة الانفعالية التى يمر بها سائر الناس • بيد أن الأديب يمتاز بالقدرة على تكثيف وجداناته بحيث يركزها ويصبها على ما يبدعه من عمل أدبى • فهو يقوم بعملية تجميع لوجداناته ويخزنها لوقت الحاجة اليها • ولكأنه بمثابة جمل يختزن الاكل لحين يحس بالجوع فيقذف به الى فمه ليعيد مضغه ، ثم يبتلعه ليسد به جوعتـه • فالاديب يختزن ما يحس به من انفعالات ، فلا يبديها فى الواقع الحى ، بل يكتنزها للوقت المناسب الذى فيه يستطيع أن يقوم بالباسها أثوابا أدبية ، سواء كانت أثوابا شعرية أم أثوابا نثرية •

ثانيا ـ استئناس الوحوش الوجدانية :

فالأديب لا يقدم انفعالاته ووجداناته كما هى • ذلك أن الوجدانات والانفعالات على طبيعتها تكون كالوحوش غير المستأنسة • ولكن تلك الوحوش النفسية اذا ما خضعت للترويض والاستئناس ، فانها تضحى مناسبة لأن تقدم على هيئة مادة مقروءة أو على هيئة مادة مسموعة • ومعنى هذا أن الوجدانات والانفعالات التى تثور فى قلب الأديب لا تصلح لأن تقدم الى القراء أو الى المستمعين غفلا ، كما هى ، بل يجب أن تخضع لكثير من الصقل والتنظيم •

ثالثا ـ الخضوع للترتيب والتنظيم :

فهناك أطر فنية معينة أو غير معينة يجب أن ينتحى اليها الأديب ذلك أن العمل الأدبى يجب أن يتلبس بصيغة ما من الصيغ المعروفة أو الصيغ غير المعروفة • فاذا ما قدم العمل الأدبى بغير أن يرتدى ثوبا ما ، فانه يكون عاريا اذن من الفنية ، وبالتالى فانه يكون ممجوجا مستهجنا • ولسنا بهذا نقول ان العمل الأدبى يجب أن يصب فى قالب أعد للأديب من قبل ، اننا نعنى أن العمل الأدبى يجب أن يصاغ فى أى قالب حتى ولو كان ذلك القالب مستحدثا تماما وقد ابتكره الأديب لنفسه بداءة •

المهم أن العمل الأدبي يجب أن يقدم في صيغة ما كما يقدم الشراب في كوب ما من الاكوا بـ أيا كان ذلك الكوب ·

رابعا ـ توزيع الشحنات الانفعالية :

فشأن الأديب كشأن المصور (الرسام) الذى يقوم بتوزيع الألوان على اللوحة التى يقوم بتصويرها · فهو لا يصب الألوان صبا ، ولا يقذف بها اعتباطا ، بل يقوم بالتنسيق بين أطيافها مراعيا مبدأ الانسجام فيما بينها ، وما يمكن أن تؤثر به الصيغة الكليـــة لألوانه فى النفوس · والأديب يتذرع فى سبيل توزيع انفعالاته على عمله الأدبى بالصـــيغ والكلمات ذات الأطياف الوجدانية والانفعالية المتباينة · ذلك أن الصيغ والكلمات تحمل شحنات معينة من الانفعالات والوجدانات التى اكتسبتها عبر استخدامها على ألسنة وأقلام الناس عبر آلاف السنين ·

خامسا ـ مراعاة القيم الاجتماعية والدينية التى تسود المجتمع :

فالأديب لا يعبر عن صخطه بالشتائم التى ربما تدور بخلده وقت الكتابة أو الكلام ، ولكنه يبحث عن كلمات تحمل شـــحناته الانفعالية الغاضبة بغير امتهان لما ألفه الناس من ذوق ، ولما يروقهم من تعبيرات · وكذا الحال بالنسبة للرغبات · فليست كل رغبة عارمة تعتمل فى قلب الأديب تجد لها متنفسا من خلال لسانه أو قلمه بغير صقل أو تعديل · فالواقع أن الأديب ليس حرا حرية مطلقة فيما يكتبه أو فيما يقوله ، بل انه مقيد بقيود اجتماعية متباينة · فان هو تجرأ على تلك القيود وأخذ فى تمزيقها ، فانه يجد من يصده ويقول له « قف حيث أنت » ويحول بينه وبين افساد أخلاق وأذواق الناس ·

وثمة فى الواقع خمس خامات انفعالية وجدانية تشترك فى العمليات الخمس السابقة التى عرضنا لها · والخامات الخمس هى :

أولا ـ الانفعالات النفسجسمية :

فالانسان بسامة ينفعل أولا بجسمه ثم بعد ذلك بوجدانه ثم اخيرا بعقله · وبتعبير آخر فان الانفعال يشتمل على جانب بيولوجى ، وعلى جانب آخر سيكلوجى · ولكن هناك حالات يبدأ فيها الانفعال من العقل ثم يتجه الى الوجدان ثم أخيرا الى الجسم · فأنت اذا شاهدت الحـريق يهـدد حياتك وبيتك ، فانك تدرك الخطر ، ثم تخاف ثم تحـدث لديك الأعراض الجسيمة التى تنم على الخوف · ولكن من جهة أخرى فانك اذا تناولت مخدرا أو مسـكرا أو منبهـا فانك تؤثر بذلك أولا فى قوامك

البيولوجى ثم ينسحب التأثير الى جانبك الوجدانى حيث تستشعر مشاعر معينة قد تكون مشاعر ارتياح شديد أو مشاعر خوف أو استرخاء نفسى أو توتر نفسى أو تنبه شديد أو غير ذلك من مشاعر وجدانية ، ثم ان تلك المشاعر الوجدانية تؤثر بدورها فى تفكيرك ، فقد تزداد شدة تخيلك أو شدة تدفق الأفكار على ذهنك ، أو قد تصاب بالبلادة الذهنية أو بتذكر الأحداث على غير ما وقعت بالفعل الى غير ذلك من نشاط عقلى يتباين كثيرا أو قليلا عما دأبت على ممارسته فى أثناء حالاتك الذهنية العادية فى حياتك اليومية ٠

وتلعب الانفعالات النفسجسمية دورا كبيرا فى حياة الأديب وفى انتاجه ٠ ولقد نقول ان تلك الانفعالات النفسجسمية تشكل الركيزة التى تقوم عليها مناشط الأديب المتباينة والنتاجه الأدبى ٠

ثانيا ـ الخبرات اللاشعورية المكبوتة :

فثمة مقومات أو عناصر وجدانية تتعلق بالخوف أو الاحبـــاط أو التقزز أو غير ذلك من مواقف عاطفية بتجاه الناس والأشياء والمواقف يكون الأديب قد اكتسبها منذ نعومة أظفاره وفى المراحل النمائية التالية٠ فتلك الخبرات المتسبة والمكبوتة تشكل آليات فى حياة الأديب ٠ فهو مسير فى النتاجه الأدبى فى ضوء تلك المكتسبات الوجدانية التى ترسبت فى أعماقه وصارت من لحم كيانه النفسى ٠ ولعل الأديب يعبر عن تلك الخبرات المكبوتة عندما يقوم باسقاطها على الشخصيات التى يعرض لها فى قصصه أو فى شعره أو نثره ٠

ثالثا ـ القيم الدينية والأخلاقية :

والواقع أن الأديب الذى سبق له أن تشرب مجمـــوعة من القيـــم والاتجاهات الدينية والاخلاقية يكون ملتزما بها فيما ينتجه من أدب ٠ على أن مثل ذلك الالتزام يكون علىّ نحو فطرى تلقائى ، ويكون خاليا من الافتعال ، اللهم الا اذا كان منافقا ومرائيا ويبدى فى أدبه غير ما يعتقده فى أعماقه ٠ فالأديب الصادق مع نفسه يصدر فيما ينتجه من أدب عن ايمان بقيمه الدينية والأخلاقية ٠ والواقع أن الايمان يعنى تفاعل تلك القيم الدينية والأخلاقية تفاعلا تاما وكاملا مع قوام الشخصية وعدم نبو تلك القيم عن تياره النفسى الشـــخصى ٠ ولاشـــك أن القيم الدينية والأخلاقية ليست مجموعة من النظريات التى يتم ادراكها بالعقـــل أو الاقتناع بها بالمنطق المجرد ، بل هى فى جوهرها مقـــومات وجـــدانية انفعالية ٠

رابعا ـ مدى شعور الأديب بالأمن وما قد يستشعره من خطر يتهدده :

فالأديب يسير فى حياته الوجدانية والذهنية بما يحمله من ماضى حياته من جهة ، وبما يحس به معلقا لحياته الراهنة من جهة أخرى • فاذا كانت حياته الراهنة تدعوه الى الشعور بالطمأنينة ، فان ذلك الشعور ينعكس بالضرورة على ما ينتجه من أدب • أما اذا كانت حياته محفوفة بالخطر سواء كان ذلك الخطر حقيقيا أم كان وهما ، فان مثل ذلك الاحساس يتجلى فيما يقوم الأديب بانتاجه من أدب •

خامسا ـ الأمراض النفسية التى تصيب الأديب وما يشتمل عليه من حالات نفسية متباينة :

فالأديب ليس بالضرورة شخصية سوية ، وليست الامراض النفسية بالضرورة تشكل عائقا أمام الأديب ، فتحول بينه وبين الانتاج الأدبى • فالواقع أن بعض الأمراض النفسية يمكن أن تكون سببا فى عبقرية الأديب الأدبية ، وتكون حافزا له على تقديم انتاج أدبى رائع • فلقد يؤدى المرض النفسى الى عزلة الأديب عن الناس من حوله فيقطع الوشائج التى تربط بينه وبين معارفه وأصدقائه ، ويركز جل نشاطه على الكتب يقرؤها والقرطاس يسجل عليه انتاجه الأدبى وما يدور بخلده من افكار ومشاعر • والواقع أن كثيرا جدا من الأدباء عبر التاريخ كانوا مصابين بمرض أو بآخر من الأمراض النفسية • بيد أن المرض النفسى اذا ما استفحل فانه قد يشكل عائقا بين الأديب وبين الانتاج الأدبى كما حدث لنيتشه الذى قضى الشطر الأخير من حياته فى احدى مستشفيات الأمراض العقلية • ولعل أن السؤال الذى يثار عادة بازاء الأمراض النفسية التى تأخذ بناصية معظم الأدباء هو هذا السؤال التليد : هل المرض النفسى هو الذى يحمل الأديب على الانتاج الأدبى ، أم أن الاشتغال بالأدب هو الذى يسبب المرض النفسى للأديب ؟ الواقع أنه مهما كانت الاجابة عن هذا السؤال ، فمما لا شك فيه أن ثمة تأثيرا متبادلا فيما بين الأدب والمرض النفسى • بيد أن ثمة دراسة علمية تجريبية يجب أن تقول كلمتها الحاسمة والقاطعة كميا وكيفيا فى هذا الموضوع •

المقومات الاجتماعية :

لا شك أن الأديب يعبر بشكل أو بآخر عن الأوضاع والاتجاهات والقيم الاجتماعية • وربما يكون تعبيره (عن أوضاع واتجاهات وقيم

المجتمع بالايجاب وذلك بالثناء والتأييد والتأكيد ، وربما يكون تعبيره عنها بالسلب) وذلك بالاستنكار والتفنيد والتقريع • المهم أنه فى جميع الحالات يجب أن يتخذ موقفا أيا كان ذلك الموقف • فأدب الأديب يشير الى المجتمع الذى نشأ فيه ، بل ويشير الى الفئة الاجتماعية التى ينتسب اليها وما شاع فيها من تقاليد اجتماعية ومن معايير أخلاقية وقيم دينية وأوضاع سياسية الى غير ذلك من جوانب اجتماعية •

ولعلنا نستبين اثر المجتمع فى أدب الأديب فى العناصر والمقومات الاجتماعية التالية :

اولا ــ اللغة كأداة للتعبير :

فالواقع أن الأديب يستمد أداته التعبيرية منذ نعومة اظفاره من المجتمع الذى نشأ وترعرع فيه • واللغة فى الواقع ليست مجرد أداة تعبير ، بل انها فوق ذلك وأهم من ذلك تحمل فى ثناياها ما يختص به المجتمع من خصائص يتفرد بها ويتميز عن سواه من مجتمعات • فاللغة كلام ومضمون فى الوقت نفسه • انها العملة التى تعد أداة نعبر بها عن الثروة ، وهى فى ذاتها وعلى نحو ما ثروة فى حد ذاتها • وكما أن العملة رمز يشير الى الثروة ولا تعتبر ثروة الا مجازا ، كذا فان اللغة هى رمز لما يعتمل فى ذهن الأديب من ثروة ذهنية ، ولكنها تشير مجازا أو تعتبر مجازا ثروة ذهنية • والأديب فى الواقع مجرد مشارك فى ثروة قومه اللغوية • فهو ليس نسيج وحده ولا يتميز عن سواه الا من حيث القدرة على ممارسة فن الابانة الأدبية • فهو لا يخلق اللغة خلقا من بعد عدم ، بل هو يكتسب لغته من أبناء جلدته ، ويستخدمها ويشارك فى استخدامها وان كان يتطور بها بعض التطور حسبما يفيض له • والأديب يلبس اللغة أثوابا جديدة وذلك بادخاله عناصر تجديدية فيها بفضل ما يتمتع به من قدرة على اقامة علاقات لغوية جديدة من ذات لبنات اللغة الموجودة بالفعل • فهو يشبه المهندس المعمارى الذى يصمم لتشييد عمائر جديدة مبتكرة ولكن باستخدام نفس الخامات التى استخدمت فى تشييد العمائر التى سبق أن شيدت • والأديب فوق ذلك يجيد فن الايقاع الموسيقى اللغوى ، وفن وضع الألحان اللغوية ، وذلك بما يختاره من الفاظ أو عبارات تتمشى مع ما يدور بخلده من ايقاعات وألحان موسيقية كلامية • فالموسيقى الكلامية سابقة على الكلام نفسه • ولكن الأديب قادر على الباس تلك الموسيقى الكلامية ألفاظا مفهومة وعبارات معقولة يمكن للسامع لها أو لمن يقوم بقراءتها أن يتذوقها وذلك بالربط بين المعانى وبين ما تحمله من موسيقى كلامية •

ثالثا ـ العلم والتكنولوجيا :

فالأديب يبدى فيما يكتبه أو فيما يقوله ما يشيع بالمجتمع من قيم تتعلق بالخير والشر ، وبالجمال والقبح ، وبما يستحسنه أبناء المجتمع وما يرذلونه ويرفضونه من أساليب سلوكية . وحتى عندما يحاول الأديب أن يخرج على القيم الاجتماعية ، فانه يجد له مبررا يسوغ به ما يقوله وما يقرره . والوقع أن الأديب يتخذ موقف المشرع أيضا للقيم الاجتماعية . ذلك أنه يعتبر على نحو ما زعيما وناطقا باسم الجماعة . فاذا ما تساءلنا عن المسئول عن التطوير الاجتماعي ، فان الاجابة تكون الادباء وغيرهم من مفكرين يعمدون الى تحريك القيم الاجتماعية فى اتجاهات متباينة . فلقد يكون الأديب تقدميا فيدفع بالقيم الاجتماعية نحو التطور ، وقد يكون رجعيا فيكون أدبه دافعا الى التشدد والرجوع بالمجتمع الى معايير وقيم قديمة كانت عصور سابقة من المجتمعات القديمة تستمسك بها وتأخذ بها حياتها .

ثانيا ـ المرغوبات والمستكرهات :

فالواقع أن أدب الأديب يحمل فى طياته الملامح العلمية والتكنولوجيا التى تسود المجتمع وتنتشر فى أنحائه . فاذا أنت تناولت الأدب الجاهلى مثلا ، فانك تستطيع بدراسته وتأمله أن تقف على ما كان سائدا بين أهله من أفكار ومعارف ، وما كانوا يتذرعون به فى اتصالاتهم وترحالهم من وسائل ، وما كانوا يستخدمونه من أدوات فى صناعاتهم وفى حياتهم اليومية ، وما كانوا يستخدمونه من اسلحة فى الحروب أو فى الصيد ، وما كانوا يمتلكونه من أدوات فى الانتاج أو فى الصناعات القبلية البدائية . ولعلك تستطيع أن تقف على المستوى العلمى والتكنولوجى لأى مجتمع فى أى عصر اذا أنت قمت بدراسة أدب ذلك العصر . ولا نبالغ اذا ما قلنا ان الأدب هو المرآة التى ينعكس عليها ما يشيع بالمجتمع من علم وتكنولوجيا .

رابعا ـ مكانة المرأة بالمجتمع :

فانت تستطيع ان تقف على علاقة الجنسين بعضهما ببعض اذا ما قمت بمدارسة أدب المجتمع فى عصر ما من العصور . فاذا كانت المرأة فى أحد المجتمعات مجرد سلعة يلتذ بها الرجل ، فان ذلك الوضع الذى ترزح تحته المرأة ينعكس فى القصائد التى ينسجها الشعراء وفى النثر

الذى يدبجه الناثرون . واذا كانت المرأة مكرمة يترجاها الرجل بالتقرب اليها واستجداء رضاها عليه ، فان هذا يتبدى أيضا فى الأدب . والوضع الاقتصادى للمرأة يتبدى أيضا فى الأدب . فحقوق المرأة فى الكسب أو فى الارث أو فى غير ذلك من مصادر اقتصادية تتبدى على صفحات الأدب التى يسجلها الشعراء وأرباب القلم من الناثرين .

خامسا ـ مكانة الطفولة :

والأدباء أيضا يعبرون عن مكانة الطفولة بالمجتمع الذى ينطقون باسمه ، فاذا كانت الطفولة معذبة ، فان الأدباء يأخذون فى الدفاع عن تلك الكائنات الضعيفة التى يجب العناية بها ومنحها حقوقا جديدة محرومة منها . ولاشك أن الأدباء هم الذين دافعوا عن حقوق الاطفال فى العناية والرعاية والتعلم وعدم الخضوع لظروف العمل المرهقة كما كان سائدا فى انجلترا خلال الثورة الصناعية وما تلاها . ونحن نستطيع أن ننظر الى الأعمال الكبيرة التى حددت معالم التربية الحديثة من منظار الأدب ، فنقول ان ما كتبه روسو وجون ديوى وبرتراند رسل فى التربية يمكن أن ينخرط فى نطاق الأدب الى جانب انخراطه فى الوقت نفسه فى نطاق الفلسفة أو فى فلسفة التربية . وكذا يقال عن العديد من الدراسات النفسية التى يمكن اعتبارها من احدى الزوايا أدبا ومن زاوية أخرى علما انسانيا .

سادسا ـ مكانة الشيخوخة :

فمن القضايا التى يعرض لها الأديب عن قصد أو عن غير قصد من جانبه قضية الشيخوخة وموقف الجيل القائم العامل من العجائز وأيضا من الضعفاء والمطحونين والموقين . فأنت تستطيع أن تقف على اتجاهات المجتمع قبالة تلك الفئات اذا ما تصفحت قصائد الشعراء أو ما قدمه الكتاب من قصص أو مقالات أدبية . وليس من الضرورى أن يكرس الأديب عملا برمته لقضية الشيخوخة أو لقضية الضعفاء بالمجتمع ، بل انه قد يلمح تلميحا الى تلك القضايا أو الى تلك الفئات بالدفاع عنها أو بالسخرية منها أو حتى بالهجوم عليها واستنكار بقائها كما فعل بعض الأدباء فى العصر النازى بالمانيا النازية .

سابعا ـ الموقف من بعض الطبقات الاجتماعية أو من بعض الجماعات أو الفئات العرقية أو الدينية أو الطائفية :

فثمة فئات أ ومجموعات اجتماعية فى نطاق المجتمع الواحد . لقد تكون الفئات ذات مواقف عدائية قبالة فئات أخرى بنفس المجتمع أو ذات

عرى وثيقة معها • المهم أن الأديب قد يكون منتميا الى فئة ما من فئات المجتمع الذي نشأ فيه ، فيصور في أدبه موقفه أولا من تلك الفئة التي ينتمي اليها ، ثم هو يصور موقف فئته تلك من باقي الفئات الأخرى • فهو قد يدعو الى التآخي والى تهدئة الخواطر ، كما انه قد يعمد الى الهاب المشاعر ، والى الحث على الثورة أو على الحرب الاهلية أو قد تأخذه العزة فيأخذ في استعراض أفضال فئته على الفئات التي تنازعها ، كما أنه قد يأخذ في التباكي على الماضي الذي كان مفعما بالمجد وقد كانت فئته التي ينتسب اليها في أعلى عليين ، بينما كانت الفئات الأخرى في أسفل سافلين • المهم أن الأديب يعلن موقفا ما من المواقف الكثيرة المتباينة بما يكتبه من شعر أو نثر ، ويكون له رأى في المشكلات التي تعرض للفئة التي ينتسب اليها وهي المشكلات التي تنشأ نتيجة وجود نزاع بينها وبين الفئات الأخرى الموجودة بالمجتمع •

ثامنا ـ المستوى الاقتصادي بالمجتمع والمشكلات الاقتصادية التي تجابهه :

فالأدب يعكس المستوى الاقتصادي للمجتمع • فاذا ما حدثت مجاعة أو قحط أو أزمة اقتصادية ما تتعلق بانتشار البطالة أو نقص الموارد الغذائية أو بانتشار مرض يقضي على جانب كبير من الثروة الحيوانية ، فان الأدباء يسارعون بتسجيل انطباعاتهم وما يعتمل بوجداناتهم ، وما يدور بأذهانهم من أفكار ومقترحات ومطالب • انهم يناشدون الأغنياء لمساعدة الفقراء ، ويلحفون بالطلب على الحكومة بأن تسارع الى اغاثة المتضررين والى تقديم يد العون للمحتاجين ، كما أن الأدباء يعملون على اثارة الشفقة في قلوب القادرين • بل ان بعضهم قد يعقد الحلقات الأدبية بحثا عن حلول للمشكلات الاقتصادية ، وفي تلك الحلقات الأدبية تنشد القصائد وتذاع الخطب الأدبية بحثا عن حلول للمشكلات الاقتصادية ، وفي تلك الحلقات الأدبية تنشد القصائد وتذاع الخطب ويتبارى رجال الأدب جميعا في ايصال الدعوة الى الاصلاح الى من بيدهم القدرة على تقديم الحلول •

المقومات الحضارية :

ينعكس المستوى الحضاري للشعب على الأدب بطريقة أو بأخرى• ونحن نعني بالحضارة الجانبين الروحي والمادي اللذين يشيعان في حياة الأمة • فاذا تناولت السيارة مثلا كجانب ما من جوانب الحضارة ، فانك تجد تلك الأداة التي تستخدم في المواصلات ، ثم تجد العلوم والخبرات

والمهارات التى ترتبط بتلك الأداة ، بل انك تجد أيضا القيم الاجتماعية والثقافية التى تأتت عن اختراع السيارة وانتشار استخدامها بين الناس • فالحضارة تتضمن تأثير الانسان بخبرات الماضى فى المحسوسات • ثم تتضمن تراث الماضى وعلوم الحاضر والقيم والتقاليد والأخلاق والعادات والأدب والفن ونحوها •

ولعلنا نلاحظ المقومات الحضارية التى تدخل فى الأدب فى الجوانب التالية :

أولا ــ وسائل ايصال الأدب :

لقد كانت وسائل ايصال الأدب فى العصور السابقة قبل التفجر الحضارى الحالى محدودة • فكان الواحد من الأدباء يعتمد على الاتصال المباشر بينه وبين المستمعين له بازاء ما يقوله من كلام منطوق • فهو كان يقف وجها لوجه أمام النظارة أو المستمعين له • أما اليوم ، فان الأديب يلتقى مع الملايين من الناس فى اللحظة الواحدة اذا ما وقف أمام ميكروفون الاذاعة منشدا أو متحدثا • وأكثر من هذا فان أعمال الأديب القصاص تجد من يأخذها ويصوغها صياغة درامية يشارك العديد من الفنانين فى تمثيل أدوارها ويشاهدها ملايين المشاهدين على شاشات السينما والتلفزيون • وحتى عندما يلتقى الأديب مع مستمعيه فى مناسبة ما من المناسبات المحلية غير المذاعة ، فانه يجد أمامه مكبرات الصوت تنشر صوته الى آلاف الحاضرين بالسرادق الذى يقام لتلك المناسبة • وبالنسبة للكلمة المكتوبة التى يقوم الأديب بتدوينها ، فانها تجد المطبعة فى الانتظار تنقلها عبر الآف أو حتى ملايين الأيدى • فالكتاب بعد أن اخترعت الطباعة ، ثم بعد تطورها الى درجة كبيرة من التقدم والرقى والدقة قد صار متوافرا بالأسواق لمن يطلبه • ناهيك عن الجرائد اليومية التى تخصص جانبا منها للمقالات الأدبية • وناهيك أيضا عن أن الموضوعات السياسية والاقتصادية والعلمية قد استحالت الى روافد أدبية • أو قل أنها صارت موضوعات تصلح لإن تعالج معالجة أدبية • وأهم من هذا وذاك فانك تجد أن المجلات الادبية قد انتشرت وذاعت ، وصارت المجلة الأدبية لا تكتفى بالانتشار بين أبناء القطر الذى صدرت فيه ، بل أنها تجوب أقطار الوطن العربى برمته وهى تعالج كافة الموضوعات الأدبية بأقلام أبناء أوطان متباينين بالشرق والغرب •

ثانيا ــ وسائل الفهرسة والتصنيف والتبويب :

فمن الظواهر الحضارية التى أثرت تأثيرا بينا فى الأدب ما تم انضاجه من علوم المكتبات التى تقدمت فى عصرنا تقدما مذهلا • ولقد

تخصصت كوادر من المشتغلين بفنون تصنيف وفهرسة المواد ، فى توفير الفهارس التى تسمح للأديب بالحصول على المعلومات التى يريدها من الزواية التى يبتغيها وقد مهدت أمامه الارض ولم يعد بحاجة الى البدء من أول الخيط • فاذا أراد أحد الأدباء أن يقف على الآبيات التى قالها شاعر معين فى الغزل ، فليس عليه أن يقوم بقراءة جميع ما أنتجه ذلك الشاعر حتى يستخلص تلك الأبيات ، بل انه يستطيع أن يقف عليها فى المرجع الخاص بالتصنيف أو بالرجوع الى الادراج التى أعدت له بالمكتبة • واذا عن لأحد الادباء أن يقرأ فى أحد الموضوعات قراءة مركزة ومتحضرة وعامة ، فانه يستطيع أن يطلع على المادة الخاصة به الموجودة باحدى دوائر المعارف العربية أو الأجنبية بغير ما حاجة الى البحث فى الكتب العديدة • وفى البلاد المتقدمة نجد أن المكتبات قد جهزت بكل ما يحتاج اليه المرء من فهارس ، بل انك قد لا تحتاج الا لتسجيل الموضوع الذى تريد الاطلاع عليه فى بطاقة خاصة ، فيأتيك الرد فى لحظات بكل المراجع وبالصفحات التى عليك أن ترجع اليها •

ثالثا ــ والكومبيوتر صار يحفظ المعلومات ليقدمها وقت الحاجة :

فهناك ما صار يعرف ببنوك المعلومات • فلست اذن فى حاجة الى أن تحفظ فى ذاكرتك ما سوف تحتاج اليه من معلومات ، بل ان الكومبيوتر سوف يقدم اليك ما تريده منها • فكما أنك صرت تعتمد على الآلة الحاسبة الصغيرة تضعها فى جيبك لكى تستعين بها فى حل المسائل الحسابية بغير أن تجهد نفسك فى عمليات الجمع والطرح والضرب والقسمة ، فانك سوف تعتمد على الكومبيوتر فى الحصول على ما تريده من معلومات تجعل منها محاور لما تقوم بانتاجه من أدب •

رابعا ــ وسائل التعبير الأدبى :

فقبل أن تقدم انتاجك الأدبى الى المطبعة ، فانك تقوم بتحبير ما تجود به قريحتك من شعر أو نثر • والواقع أن الحضارة قد أفتنت فى وسائل تسجيل ما تقوم بالافصاح عنه • لقد كان القدماء يحبرون أدبهم بالريشة يغمسونها فى الحبر ويكتبون على الورق • ولقد مرت الريشة وكذا الورق بأدوات من التطور • فنحن نعلم أن ريش الطيور كان يستخدم فى بداية الأمر فى الكتابة وكانت الأصباغ البدائية تستخدم كحبر يظل باقيا بآثاره على ذلك الجلد الذى كان يستخدم كبديل للورق الذى لم يكن قد تم اختراعه بعد • وكانت الحجارة تستخدم أحيانا لكى يكتب عليها •

بيد أن الحضارة قد أفتنت فى اختراع ونشر وسائل التسجيل • فلقد تطورت الريشة الى أنواع متباينة من الاقلام ، وصار الأديب فى غنى عن أن يحمل فى جيبه زجاجه الحبر لكى يغمس فيها سن القلم • فقلمه صار يحمل فى طيانه الحبر الذى يكفى للكتابة لمدة أسبوع أو يزيد • وصار الورق فى متناول الجميع وبالأنواع التى يريدها الأديب وبالمساحات التى يرغب فيها • ثم ظهرت الآلة الكاتبة التى أقبل بعض الأدباء على اقتنائها والتأليف عليها مباشرة بغير ما حاجة الى القلم • واخترعت الآلة الكاتبة الكهربية التى تريح الأديب لأنها تتحرك بمجرد لمس أزرارها فتوفر له الراحة التامة فى الكتابة • وأخيرا ظهرت آلة التسجيل الصوتى والكتابى فى نفس الوقت • فأنت تقوم بالقاء القصيدة أو القصة أمام ميكروفون تلك الآلة الصوتية الكاتبة ، فيسجل صوتك من جهـــة ، وتقوم الآلة الكاتبة بترجمة صوتك المسموع الى كلام مكتوب من جهة أخرى • وتلك الآلة العجيبة تقوم بالترجمة من الصوت الى الرمز المكتوب ، ثم تقوم بتخزين تلك الترجمة ، ثم تقوم بتسجيل ما قامت بتخزينه على الورق بالمواصفات التى تحددها لها • ذلك أنك قبل الشروع فى الجلوس أمام ميكروفون فانك تصدر أوامرك بالضغط على الأزرار المعدة لذلك ، وذلك كأن تحدد البنط والمسافات ونحو ذلك من مواصفات تريد أن تخرج كتابتك وفقهـا • وأنت تستطيع أن تمحو ما تشاء محوه ، أو أن تعدل فيما قمت بتسجيله أو أن تصحح خطأ وقعت فيه • ذلك أن تلك الآلة قد جهزت بكل ذلك • ولسنا نقول هنـا كلاما خياليـا • فأنت تستطيع مشاهدة آلات طبع المونو فوتو وكيف تعمل فيقترب من ذهنك ما نقصده هنا • صحيح أن تلك الآلة لم تنتشر بعد ولكنها موجودة على نطاق ضيق ولم تأخذ طريقها بعد الى الذيوع والانتشار لارتفاع ثمنها وحاجتها الى صيانة دقيقة ، بل وحاجتها الى حجرة خاصة ذات حوائط ومنافذ تمنع دخول الصوت ، كما تحتاج الى أجهزة تكييف لحفظها •

خامسا ـ الترجمة الالكترونية :

لقد تم اختراع أجهـزة الكترونية أخـرى تقوم بالترجمة الفورية التحريرية • صحيح أن تلك الأجهزة تعتبر فى أول مراحلها وبحاجة الى التطوير والتنقيح • ولكنها موجودة على كل حال • ومن المؤكد أنها سوف تنتشر وينتشر أثرها بعيد المدى فى الأدب والفلسفة والعـلوم وجميع المجالات المعرفية • ولسنا نشـــك فى أن الأديب الذى لا يعرف اللغة الصينية أو اليابانية مثلا والذى سوف يقع على ترجمة لعمل أدبى من هذه اللغة أو تلك الى العربية بواسطة تلك الآلة ، سيجد أمامه الفرصة

لاعادة الصياغة من جديد بحيث يلبس تلك الترجمة الالكترونية التى تخلو من التذوق الأدبي العربي أثوابا من الذوق العربي • ناهيك عن أن تلك الآلة الجديدة ستكون واسطة سريعة لاذاعة آدابنا العربية فى أبناء الشعوب المتباينة ، فيقف أدباء العالم على آدابنا وما تم انتاجه بسرعة كبيرة •

سادسا ـ التسجيل الصوتي :

اننا نستطيع أن نقرر أننا فى عصر الكاسيت والفيديو كاسيت • ولا شك أن أدب المستقبل شيشيع من خلال تلك الأشرطة الصغيرة التى يسمعها الناس بأداء أصحابها • صحيح أن أشرطة الكاسيت والفيديو كاسيت ما تزال محصورة فى نطاق الأغاني والموسيقي والخطب الدينية ، ولكن من المؤكد أن الأدباء سوف يلتمسونها لاذاعة أدبهم • فالشعراء مثلا سوف يقومون بتسجيل قصائدهم على أشرطة كاسيت أو على أشرطة الفيديو كاسيت ، لأنهم سيجدون أن تلك التسجيلات الصوتية أفعل وأبعد أثرا فى نقل مشاعرهم مما تفعله الكلمة المكتوبة الناعسة ، فصوت الشاعر ، أو صوته وصورته وما يرتسم على محياه من أسارير ، لما يسمح بنقل مشاعره أفعل وأبعد أثرا فى نقل مشاعرهم من كتاب لا يحمل سوى رموز مكتوبة بمداد المطبعة •

المقومات الانسانية :

ان الأديب الحق هو ذلك الذى يصدر فى أدبه عن احساس محلى من جهة ، وعن احساس انسانى أو حتى عن احساس وجودى من جهة أخرى • انه الشخص الذى يحس بالالتصاق المباشر بالبيئة التى نشأ فيها وترعرع من جهة ، وهو فى الوقت نفسه الشخص الذى يحس بأنه ابن بار للانسانية جمعاء وللوجود كله من جهة أخرى • ولقد يحس الأديب بالانتماء العام والشامل للانسانية منذ أن بزغت على هذه البسيطة حتى اليوم وبعد اليوم • فهو يستشعر الانتماء الى الانسان من حيث هو انسان فى الماضى والحاضر والمستقبل • وهو يحس برابطة قوية تربط بينه وبين الكائنات الأخرى سواء كانت كائنات حيوانية أم كائنات نباتية ، أم كانت كائنات جامدة • انه يحس بالحنين الى الشمس والقمر والنجوم ، ويحس أيضا بالراحة اذا ما لفته الطبيعة بدثارها • انه يعشق البحر فى هدوئه وهياجه ، ويحب الصحراء بما تحويه من رمال وصخور وبما تضمه من وحش مفترس أو حتى من زواحف سامة قاتلة

كالتماسيح ونحوها • وهو يحب كافة الانواع من الحيوان حتى تلك التي تتربص به الدوائر اذا ما وجدت أمامها فرصة للتربص • انه يحزن حزنا عميقا اذا ما علم ان الحيتان معرضة للفناء لأن الصيادين يقتفون أثرها ويصيدونها للافادة من لحمها وشحمها ، وهو بالأولى يتألم ألما نفسيا مبرحا اذا ما علم ان فيضانا قد اتى على حياة آلاف الهنود بالقارة الهندية أو عندما يقرأ عن انتشار مجاعة أو وباء في بقعة من بقاع الارض• وباختصار فان الأديب الخليق بالانتساب الى الأدب هو ذلك المرء الذي حظى بالحس المرهف وبالأفق المتسع لجميع الأرجاء والأحياء والجوامد ، وهو الشخص الذي جمع في نطاقه رقة الشعور الى جانب التجاوب مع الكائنات على تباينها •

ولعلنا نعرض فيما يلي للمقومات الانسانية للأدب بعامة • ذلك أن تلك المقومات تشيع في جميع الآداب بغير استثناء • ونحن نؤكد أن تلك المقومات ضرورية بحيث لا يمكن الاغضاء عنها أو عدم أخذها في الاعتبار لدى تناولنا للأدب أيا كان في أي عصر أو في أي قطر من أقطار الأرض • والمقومات الانسانية هي :

أولا : الافادة من خبرات الأدباء في شتى أقطار الأرض وعبر جميع العصور :

فالأديب الخليق بالتقدير هو ذلك الذي يفتح عقله وقلبه لجميع الآداب بغير استثناء • انه لا ينغلق على آداب بني جلدته ، ولا يجعل من التراث قوقعة ينكمش في ثناياها ، ولا يجعل من ثقافة أمته وحدها اللبان الوحيد الذي يغتذي عليه وينمو بواسطته • انه في الواقع يجمع بين لبان أدب شعبه وبين لبان جميع الشعوب في جميع العصور • فهو كلما تفتح على ثقافات الشعوب المتباينة ، وعلى الأفكار والفلسفات المتباينة عبر العصور ولدى مختلف الفلاسفة ، وعلى المعتقدات الدينية وغير الدينية مهما كانت غريبة أو بعيدة أو حتى متناقضة مع عقيدته الدينية ، فانه يزداد بصرا بآفاق أدبية جديدة ، ويصير أكثر قدرة على الابانة الأدبية الراقية •

ثانيا : الوقوف على المشكلات التي تجابه الأسرة الانسانية :

فالأديب يجب أن يترجم شعوره بأنه ابن للانسانية جمعاء في هيئة احساس وادراك وجداني وعقلاني لما تجابهه الانسانية من مشكلات تهدد أمنها أو رخاءها أو مستوى معيشتها أو وجودها أو أخلاقها أو قيمتها • ذلك أن الأديب — أكثر من أي شخص آخر — يدرك ادراكا مشفوعا

بالوجدان الصادق والدافيء بأن الانسانية وحدة واحدة مهما فرقت بينها الحواجز والأيديولوجيات والفلسفات والمعتقدات الدينية والمصالح الاقتصادية • انه يحس بتلك الوحدة احساسا عميقا ، بحيث يدرك أن ما يقع فى أى بقعة من بقاع الأرض لشعب ما من الشعوب ، لابد أن يترك أثرا ما ــ حتى ولو كان اثرا بسيطا ــ على جميع الشعوب الأخرى • وأكثر من هذا فان ما يقع فى عصر من العصور ، فانه يؤثر بالتأكيد فى العصور التالية • فنحن نجتنى ثمار تصرفات حمقاء اقترفتها زعماء فى عصور سابقة ، ربما تكون قد قادت الى شن حروب طاحنة أو الى القضاء على حضارات أو على ثروات زراعية أو حيوانية أو القضاء على شعوب كانت ذات فكر فلسفى رائع •

ثالثا : الدفاع عن الحرية الانسانية :

فالواقع أن الأدباء هم الذين حركوا قضايا الحرية الانسانية • فلولا الأدباء ما كانت قضية تحرر العبيد قد فجرت • وكذا ما كانت قضية تحرير المرأة والطفولة قد فجرت ولا شك أن قضايا الشعوب المهضومة لا تتحرك الا بأقلام الأدباء • ويتذرع الأدباء بالشعر والمقال والقصة وغيرها لاثارة الحمية ولدفع السياسيين لخوض معارك الحرية بما يصدرونه من تشريعات وما يقررونه من قرارات •

رابعا : الوقوف على آخر مستوى توصل اليه العلم الوضعى فى فروعه المتباينة ، وآخر ما انتهت اليه التكنولوجيا من مخترعات وآلات وممارسات وتقنيات :

ذلك أن الأدب لم يعد مجرد تعبير عن المشاعر بل انه صار الى جانب هذا تعبيرا عن جماع المعرفة الانسانية وما استطاع الانسان أن يسبر أغواره من غوامض ومجاهيل • فالأديب اليوم لا يستطيع أن يستغنى عن الالمام ولو بالمام عام بنظريات التطور والتسبية وما يتعلق بمركبات الفضاء وغزو الكواكب وما توصل اليه الانسان فى المجالات المتباينة فى الميادين الصناعية والتجارية والزراعية والطب والمواصلات والاتصال ونحوها • وكلما ظهر اختراع جديد ، أو كلما أذيعت نظرية جديدة فى تفسير الانسان الفرد أو الانسان الجماعة ، فان الأدباء يسارعون الى الوقوف على مضامينها الرئيسية • وبتعبير آخر فان الأديب يحاول

جامدا أن يعيش عصره بكل ما في هذا اللفظ من معنى ومغزى وما يترتب عليه من نتائج •

خامسا : الوقوف على تاريخ العالم وعلى تاريخ الشعوب في علاقاتها بعضها ببعض :

فالواقع أن الاديب لا يكتفي بمعرفة تاريخ قومه وبلده ، بل انه يلم الماما عاما بتاريخ العالم بحيث يتفهم الأحداث الكبرى التي لعبت دورا في توجيه تيار الحضارة الانسانية ، وكذا معرفة الشخصيات العالمية التي أثرت في توجيه العالم وتحديد مسار العلاقات المتباينة فيما بين الشعوب المتباينة • ونحن نعلم أن الأديب الحق هو ذلك الذي يستطيع أن يربط الواقع الحاضر بآثار الماضي القريب والماضي السحيق • ومن المعروف أن الأدب الحديث يعتمد على البصيرة النافذة والاستنارة الكاملة بالواقع الانساني وما تقلب عليه ذلك الواقع قبل أن يصل الى ما وصل اليه • ونحن لا نزعم بأن في مقدور الأديب أن يقف على الدقائق ، بل أننا نزعم فقط أنه يستطيع أن يقف على الخطوط العريضة في كل ما سبق لنا ذكره قبلا •

ولعلنا نزعم أن وقوف الأديب على الحقائق العامة فيما ذكرناه قبلا لا يظل بمثابة نتف مبعثرة أو قطع مجزأة ، بل انه يستحيل الى مركب ثقافي أو الى كائن روحي حي يعمل عمله في صدر الأديب وعقله ويحمله على تقديم أدب انساني شامل ينطق باسم الانسانية جمعاء • فالأديب الحق هو الأديب العالمي الذي يتخطى حدود المكان وحدود الزمان ، ويشرع للانسانية كلها أدبا يتسم بالعمومية المطلقة من قيود المكان ومن قيود الزمان •

ولقد يصح لنا بعد هذا أن نعرض بسرعة للوسائل التي يتذرع بها الأديب في سبيل تحصيل العناصر الانسانية العامة • وهي على النحو التالي :

أولا : الاضطلاع على الكتب والمجلات والدوريات والجرائد اليومية ومتابعة وسائل الاعلام فيما تعرض له من ثقافات وأحداث ومكتشفات واتجاهات :

فالواقع أن استخدام العينين والأذنين هو السبيل الأساسي أمام الأديب في الوقوف على ما يدور بالعالم من معرفة وأحداث • على أن هذا الاستخدام الذي نعنيه هو استخدام للرموز ، سواء كانت رموزا

مرئية متمثلة فى اللغة المكتوبة ، أم كانت رموزا مسموعة أو مشاهدة متمثلة فى الكلام المسموع وفى الصور والمشاهد التى يعرضها التليفزيون او السينما ٠

ثانيا : الرحلات والاقامة لفترات بالخارج :

فالأديب بحاجة الى وقوف مباشر على طبائع الشعوب وعاداتها وتقاليدها ٠ ومن الطبيعى أن مثل هذا المصدر الثقافى غير متوافر لجميع الأدباء ، ولكن من المؤكد أنه اذا ما توافر للأديب ، فانه يكون أكثر قدرة على معايشة الواقع الانسانى على المستوى العالمى ٠

ثالثا : مخالطة الطبقات الاجتماعية فى البيئة المحلية :

فالواقع أن الأديب الذى يصبو الى أن يقدم ادبا انسانيا عالميا ، يجب عليه أن يرتبط بادىء ذى بدء بوطنه وبيئته المحلية حتى يتسنى له أن ينطلق من ثقافته المحلية الى الثقافات العالمية والانسانية ٠ فنقطة البداية يجب أن تكون « هنـــا والآن » ، ثم ينتقل منها الى « هنـــاك ووقتئذ » ٠ فلكى يتسنى للأديب أن ينطلق الى آفاق رحبة متحررة من قيود المكان والزمان فان عليه أن يتقيد أولا بقيدى المكان والزمان ٠ فوسيلة التحرر من قيود الثقافة هى استيعابها أولا ، ثم التوسع بدءا بها الى حيث الرحابة والاطلاق مكانا وزمانا معا ٠ ونحن ننعى على أولئك الأدباء الذين يقفزون الى الثقافات الغريبة عنهم طفـرة واحدة قبـل أن يكونوا لأنفسهم جذورا فى تربة بلدهم الأصيلة ٠ فالبعيد يأتى بعد القريب ، والثقـــافة الانسانية العـــامة تتأتى للمرء بعد التمكن من الثقافة المحلية ٠

مراحل نمو الفنان

الفنان فى طفولتــه الأولى :

تسمى مرحلة الطفولة المبكرة أو الطفولة الأولى بمرحلة الخربشة ٠ ذلك أن الطفل فى هذه الفترة من نموه يعمد الى تجربة يديه وعضلات أصابعه وذلك بأعمالها فى الأشياء من حوله ، سواء بالتأثير فى الحوائط بأظفاره أم با ىشىء يترك أثرا أم بالضغط على الاشياء اللينة ليترك عليها أثرا ٠ فهو يجد متعة كبيرة عندما يسير على أرض صلصالية حافى القدمين فيترك اثر اقدامه عليها ، كما أنه يجد متعة بالغة عندما يجد مادة طينيــة أو صبغية يغمس فيها كفيه ثم يترك صورة يديه على الحوائط ٠ ومن الطبيعى أن يجد الطفل مقاومة من جانب الكبار عندما يفعل ذلك لأنه يفسد جمال الحوائط من وجهة نظرهم لا من وجهة نظره هو . فالطفل في هذه المرحلة يحس بالجمال وبالمتعة فى نفس الوقت لدى مشاهدته ما أثر به فى الأشياء ٠ ولقد يكون تحطيم الطفل للزجاجات نوعا من تفحص الأشياء واختبار الخامات ٠ فهو بهذه الطريقة وبهذا الافساد يقف في تمييز مهم على المواد التى تتحطم والمواد التى تلين معه وتقبل التصبيغ من جديد ٠ ولعلك تلاحظ أن الطفل فى هذه المرحلة عندما يتناول قطعة من الصلصال أو قطعة من العجين ، فانه يأخذ فى تشكيلها كما يروق له ٠ انه يعبث بها ويأخذ فى الضغط عليها ، فيكورها مرة ، ويجعلها تستطيل بين يديه كأصابع الكفتة مرة أخرى ، ثم يمزقها اربا اربا ، ثم يأخذ فى تجميعها وتكويرها وتشكيلها من جديد فى أشكال متباينة ٠

ومعنى هذا فى الواقــع أن الطفل فى مرحلة الطفولة الأولى يعمد الى اكتشاف العالم من حوله ٠ فهو يتعامل مع الأشياء الكتلية ، ثم هو يتعامل مع الأشياء المسطحة وذلك يترك آثاره عليها ٠ ثم هناك بعد ثالث يداعب

الطفل فى هذه المرحلة هو الاصوات التى تتأتى عن قرع الأشياء • فهو يجد متعة شديدة عندما يقوم بقرع الآنية النحاسية فتحدث صوتا عاليا صاخبا ، كما يجد متعة فى نفخ الصفارات أو العبث فى الأوتار التى يعثر عليها مهما كانت أشكالها وأنواعها • فالصوت فى هذه المرحلة يلعب دورا ذا بال فى تحريك خيال الطفل وفى اشباع حاجات نفسية لديه •

والبعد الرابع الذى يعثر عليه الطفل فى هذه المرحلة هو الحركة • فالطفل يجرى ويقفز ، ويجد أن تسلقه للشجرة أصعب من قفزه منها الى الأرض • وهو يكتشف فى نفسه امكانيات حركية كثيرة متباينة فثمة مفاصل كثيرة فى جسمه الصغير ، وهو يستطيع أن ينثنى الى الارض ، وأن يعود الى وضع الانتصاب من جديد ، وهو يستطيع أن يقفز من مكانه الى نقطة أبعد وقد اتخذ وضعا شبيها بوضع الأرنب • ويجد الطفل فى هذه المرحلة متعة هائلة عندما يحدث هو الحركة فى الاشياء • فهو يسر بالفريرة وبالطائرة الورقية البسيطة أو حتى بحزام من القماش يدلى به من الشرفة ويعرضه للهواء فيتطاير مهتزا ارتفاعا وانخفاضا أو وهو يتلوى كما يتلوى الثعبان • ويجد الطفل سرورا لدى مشاهدة الحيوانات والحشرات والزواحف وهى تتحرك بطريقتها الخاصة •

أما البعد الأخير الذى يشيع السرور والرضا فى قلب الطفل فى هذه المرحلة فهو التخفى والتمويه وذلك بأن يغير من شكله هو أو أن يوحى للآخرين بأنه شخص آخر أو حيوان أو طائر أو غول أو عفريت يستطيع الظهور والاختفاء كيفما يرغب • وكما أن الطفل فى هذه المرحلة يسر بتغيير انيته مع الابقاء على وجودها بينه وبين نفسه ، فانه يجد متعة كبيرة فى أن يغير الآخرون من حوله انيتهم ، وأن يغيروا أشكالهم • فاذا ما ارتدى أبوه رأس ثور أو جلد أسد كما هو الحال فى المهرجانات فانه يجد متعة فى ذلك ولكن بشرط أن يعرف أن مرتدى القناع الايهامى هو أبوه • فاذا ما غاب عن ذهنه أن هذا الكائن الموجود أمامه هو أبوه ، فان الرعب يأخذ به كل مأخذ ، ويضطرب أشد اضطراب •

والواقع ان هذه الأبعاد الخمسة تشكل الابعاد الأساسية لفنان المستقبل • فاذا ما استثمرت خصائص تلك الفترة ، بالاستعدادات والمواهب الفنية تأخذ فى التفتق والبزوغ الى حيز الواقع • وبتعبير آخر فان المثيرات البيئية من حول الفنان الصغير لا تخلق شيئا من عدم ، ولكنها اذا ما توافرت حول الطفل الموهوب فنيا فانها تستنهض ما بداخله من امكانيات واستعدادات ومواهب فنية •

ولعلنا نستعرض فيما يلي العوامل البيئية المتباينة التى تعمل على استنهاض ما لدى الفنان الصغير من استعدادات ومواهب خلال هذه الفترة من نموه • تتلخص هذه العوامل فيما يلي :

أولا ـ غزارة المثيرات من حول الطفل الفنان :

فثمة في الواقع بيئات فقيرة خبريا ، وهناك بيئات ثرية خبريا • ونود أن نشير بهذه المناسبة الى أن مدى ثراء الخبرات في البيئة لا يرتبط ارتباطا طرديا مع الثراء المادى • فلقد نزعم بحق أن بعض البيئات أو الأسر الغنية ماديا تكون فى الواقع فقيرة خبريا وعلى العكس من هذا فان بعض البيئات أو الأسر الفقيرة اقتصاديا تكون على جانب كبير من الثروة الخبرية . فنحن نعنى بالثروة الخبرية تنوع الخبرات وكميتها واستمرار تواجدها حول الطفل الصغير • ولا شك أن الثروة الخبرية تزداد كما وكيفا كلما كانت البيئة أو الأسرة أكثر انفتاحا على ما حولها • ونحن نعلم أن بعض البيئات أو بعض الأسر تستغلق على نفسها بحيث تنشىء أبناءها فى حالة من التقوقع وعدم الانفتاح على العالم أو على مقومات البيئة المحلية •

ثانيا ـ توفير أدوات التأثير حول الطفل :

فالواقع أن الطفل بحاجة الى أشياء أو خامات أو أية وسائل يستطيع أن يستخدمها ليترك أثره بواسطتها على الأشياء من حوله • وبهذه المناسبة فاننا ننعى على أولئك الذين يصممون الدمى التى تجعل من الطفل مجرد متفرج عليها وقد وقف بازائها موقفا سلبيا•ذلك أن الطفل بحاجة الى اعمال يديه والى ما يسمح له بالتأثير فى الأشياء المحيطة به بأية طريقة ممكنة يلتذ هو بها ويجد قوته قد تحققت من خلالها • ولقد نقول ان ثمة أشياء بدائية جدا لم تكلف الوالدين أية نقود ولكنها كانت ذات أثر بعيد فى المناخ التأثيرى للطفل ، ومن ثم فانها استنهضت ما لديه من كوامن ومخبوءات واستعدادات مواهب فنية • فلقد يجد الطفل حتى فى الطين ما يحل محل الصبغات فيلطخ به الحوائط ، وقد أشاع مثل ذلك التلطيخ ـ الذى يثير غضب الكبار من حوله سرورا فى نفسه ما بعده سرور • ولقد يجد طفل آخر قضيبا من الحديد فيأخذ فى قرع الأشياء به • لقد يقرع زجاج النافذة فتتحطم • وطبيعى أن الوالدين يغضبان لذلك أشد الغضب وفى الغالب يضربان طفلهما ضربا مبرحا بسبب فعلته الضارة • بيد أن الدافع الى التحطيم لم يكن العدوانية أو الهدم أو التخريب بل كان دافعا الى تحقيق الذات وذلك بترك أثر فى الواقع البيتى على نحو ما من الأنحاء وبشكل ما من الأشكال •

ثالثا ـ توفير مناخ الحرية للطفل :

فالطفل الفنان بحاجة الى الحرية والانطلاق بغير ما قيد أو اعاقة • والواقع أن مصالح الكبار تتعارض في الغالب مع ما يستشعره الطفل من متعة • فالطفل عندما يعبث بالأشياء ويجول ويصول في عالمه الطفولى الخاص به فانه يجد الكبار من حوله يتوعدونه ويهددونه ويوقعون صنوفا من الايذاء والعقاب عليه • ومن أشيع الأخطاء التى يقترفها الكبار ترجمتهم لتصرفات الطفل ترجمة اخلاقية لا ترجمة نفسية • فالطفل الفنان يريد أن يتصرف على سجيته بغير عوائق ، بينما يريد الكبار ان يفرضوا عليه القيود ، وأن يحيلوه الى شخص كبير بغير أن يمر بمرحلة النمو التى تناسب عمره بخصائصها المميزة • فالحرية التى يرغب الطفل فى التمتع بها هى الكفيل الوحيد له للنمـــو والتفييق ما لديه من مواهب أو من استعدادات •

رابعا ـ تشجيع الطفل على الممارسة وابداء الاعجاب له :

فكلما أبدى الكبار من حول الطفل الفنان اعجابهم بما يؤثر به ، فانه يزداد حماسا واقبالا على التأثير الفج الخاص بقدرته وبمواصفات المرحلة النمائية التى يمر بها • فالتشجيع بمثابة الغذاء الروحى الذى يقوى من عزيمة الفنان الطفل ويدفع به الى آفاق رحبة من الانتاج • المهم أن يقوم الكبار بتشجيع الصغير ومحاولة تفهم ما يقوم باحداثه وأيضا محاولة الولوج فى عالمه الطفولى الخاص • ذلك أن القاعدة الرئيسية فى التربية هى النظر من زاوية الآخرين لا من زاوية الشخص المربى نفسه •

خامسا ـ اثارة الطفل نحو احداث التأثير :

فالطفل بحاجة الى من يبدأ أول الخيط • فعلى الكبار أن يجربوا الأشياء أمام الطفل • فاذا ما وجدوا أنه قد استثير ، فعليهم بأن يتركوه يلهو أو يفتن بتلك الأشياء • فعليهم أن يطرقوا أبواب الخبرة لمســاعدة الطفل على ولوجها وفتح آفاقها المتباينة •

الفنان فى طفولته الثانية :

تتميز سيكلوجية الطفل الفنان فى هذه المرحلة بمجموعة من الصفات لا نركز عليها جميعا ، بل نكتفى بالتركيز على الصفات المتعلقة بالجانب الفنى من شخصيته فحسب ، والصفات التى نعرض لها هى :

أولا ــ ظهور الرموز بعد الخربشة :

فبعد أن كان الطفل فى المرحلة السابقة يرضى بمجرد ترك أثر أيا كان على البيئة من حوله ، فان تلك الخربشة الفجة التلقائية الاعتباطية تتخذ لنفسها طريقا موجها بعض التوجيــه • ذلك أن الطفل يأخذ فى الاشارة الى ما يريد الافصاح عنه بما يخطه من خطوط أو بما يستخدمه من ألوان فيرمز الى ذلك الشيء الذى يريد الافصاح عنه • فهو اذن يترسم فكرة يرغب فى الاشارة اليها بالخطوط أو بالمجسمات ، ولا يقنع بالعبث والخربشة لمجرد التأثير فى الواقع البيئى من حوله كما كان حاله فى مرحلة الطفولة الأولى •

ثانيا ــ تمييز الألوان بعضها من بعض :

وما يمكن أن يتأتى عن خلط لونين أو أكثر من الوان أخرى فرعية • على أن الطفل فى هذه المرحلة لا يكون قد تمكن تمكنا تاما من استخدام الفرشاة فى التلوين • ولكنه على أية حال لا يستخدم الألوان اعتباطا ، بل يستخدمها بتمييز فيما بينها تمييزا معقولا وبقدر •

ثالثا ــ يخضع طفل هذه المرحلة لتعلم فنيات العمل الفنى :

فكما أنه يتعلم فى هذه المرحلة كيف يتنــاول القلم ليخط به على الورق ، فانه يتعلم أيضا أن يستخدم الفرشاة والألوان ، وكيف يستخدم الأزميل فى النحت ، وكيف يمسك بالعود أو الكمان ويتعلم أصول العزف• أضف الى هذا أن الفنان الصغير يتعلم بعض المعارف المتعلقة بالرسم والنحت والموسيقى • فهو يتعلم شيئا عن أنواع الفرش وأنواع الأصباغ المستخدمة فى التلوين ، كما يتعلم شيئا عن أهم الخامات التى يمكن استخدامها فى صنع التماثيل ، كما يتعلم السلم الموسيقى وأهم الآلات الموسيقية التى تستخدم فى تقديم الألحان • ومعنى هذا أن المعرفة ترتبط هنا بالممارسة ارتباطا وثيقا متسما بالتفاعل المتبادل •

رابعا ــ يستطيع الطفل فى هذه السن أن يتحكم فى تصنيع الصلصال :

فهو يجيد تكوين الطين ، ويميز بين الكرة المتقنة وبين الكرة غير المتقنة كما أنه يشيد الأهرامات أو الجبال من الرمل ، كما أنه يحفر الآبار ويوصلها بعضها ببعض من خلال أنفاق يحفرها بأظافره أو بما يستطيع استخدامه من أشياء مدببة • فالأشكال المكورة والأشكال المجوفة ترتسم فى ذهنه ويحاول أن يحققها فى الواقع • ثم هو يحكم على أعماله بالمقارنة بين ما اعتمل فى ذهنه ، وبين ما استطاع تحقيقه فى الواقع بيديه • وهو

الى جانب هذا يستأنس بآراء من حوله من الكبار ، كما أنه يتبارى مع غيره من أطفال محاولا أن يبزهم ويتفوق عليهم فيما ينتجه من أشكال وأحجام وفجوات وقنوات وسراديب ونحوها ٠

خامسا ـ يجيد طفل هذه المرحلة استخدام المقص بازاء الورق أو القماش :

وهو فى استخدامه للمقص يستهدف تحقيق أهداف ارتسمت فى ذهنه ٠ ولعله يعمد بالحاح الى تشكيل رسم للانسان والطير بالمقص والورق ٠ فهو يتناول فرخ الورق ويأخذ فى قصــــه بحيث ينتج عن القص المعدول على شكل لانسان أو شكل لأحد الطيور ٠ وقد ينتحى أيضا الى استحداث شكل الثعبان باعمال المقص فى الورق ٠ ولا تقتصر محاولات الطفل هنا على محاولة واحدة ، بل انه يدأب على عملية القص هذه لفترات طويلة ٠ وكلما أنتج شيئا يبهره فانه يسارع به الى الكبار من حوله ليحصل منهم على الاعجاب بما استطاع انجازه ٠

سادسا ـ يرتبط الانتــاج الفنى لطفــل هذه المرحلة بالخيال الخصب الذى ينغمس فيه الى اذنيه :

فهو يستطيع أن يتخــذ من المقومات الادراكية التى حصلها نقط انطلاق يصنع منها العـــديد من التشــكيلات الخيــالية التى يعتقـــد بعد أن يقوم بصنعها فى حقيقة وجودها ٠ فهو يصنع الجن بخياله الخصب ، ثم يعمل لها ألف حساب ويرتعد خوفا منها ، ويطيع أوامرها التى يعتقد أنها تصدرها اليه ٠ ولقد يحمل خيال الطفل الجامح على اعتقاده بأنه قوى قوة لا تحد ٠ فهو اذن يرسم نفسه من خلال بطل من أبطاله فى صـــورة جنى قوى يبطش بمن يريد البطش به ، فيقهر مدرسه الطاغية أو يلقى بالرعب فى قلب أبيه القاسى ٠ ويستطيع أن يرى الطفل نفسه من خلال خياله أغنى الأغنياء وأقدر القادرين ٠ ولعله يسرح الطرف فى أحلام يقظة تستمر وقتا طويلا فيما يعتزم انتاجه من أعمال فنية ، ولا يفيق منهـــا الا بعد وقت طويل ٠

سابعا ـ بالنسبة للأنغام ، فان طفل هذه المرحلة يستطيع أن يخلق نغمات جديدة ذات ايقاع رتيب يدأب على تكراره بغير ملل ٠ ولقد يستعين فى عزف لحنه الفج بطبلة أو بأى شىء يحدث صوتا ٠ وفى هذه المرحلة يتعلم الطفل استخدام فمه وأصابعه التى يضعها الى جانب لسانه للصفير ٠ ويحــاول الطفل هنا أن يغير من صوته وذلك بالتحكم فى طبقـــاته فيجعل صوته عريضا جدا مرة ، وضيقا جدا مرة أخرى ٠ وأكثر الآلات الموسيقية جذبا

لانتباه طفل هذه المرحلة الطبلة والطرمبيطة ، وهو يحلم باستخدام الآلات النحاسية الضخمة التى تظهره فى شكل ضخم والتى يستطيع بواسطتها أن يحدث صوتا عاليا يملأ الآفاق ٠

ثامنا : تستحيل طبيعة الطفل فى هذه المرحلة من العمر من حالة التبلور حول الذات الى حالة الاعتراف بالآخرين كمؤثرين فيه من جهة ، وكمتأثرين من جهة أخرى ٠ وهو يحس هنا بروح الجماعة ، وبالرأى العام يحيط به ويضغط عليه ٠ وتكون الأعمال التى يأتيها الطفل ـ ويضمنها الأعمال الفنية ـ موضع تقدير من جانب الزملاء والمدرسين على السواء ٠ وهو يعلم أن هناك نظاما يجب أن يتبع وأن ثمة أصولا يجب أن تراعى حتى ينال التقدير فيما ينتجه من أشكال أو صيغ فنية ٠ فهو يدرك اذن أنه لا يخاطب وجدانه الذاتى فحسب ، بل هو يخاطب وجدانات الآخرين أيضا ٠ لقد استحال الفن هنا من مجرد التلذذ بالعمل الفنى الى رسالة وجدانية يريد أن يبعث بها الى الآخرين ٠ انه يبدأ فى مخاطبة وجدان من يقع على فنه ٠

تاسعا ـ تتخصب الصيغ الفنيـة التى يقوم الفنـان الطفل فى هذه المرحلة بانتاجها ٠ ذلك أن العالم الجديد الذى ينفتح عليه الطفل ، والعديد من الناس الذين صار يقابلهم ويتعامل معهم فى المدرسة وفى البيئة المحلية تجعل الموضوعات التى يتناولها الطفل متعددة وأكثر تعقدا مما كان عليه حاله فى مرحلة الطفولة الأولى ٠ وبتعبير آخر فان الموضوعات الفنية تصير فى هذه المرحلة موضوعية بعد أن كانت قبل ذلك ذاتية ومعبرة عن ذاتية الطفل الى حد بعيد ٠

وبعد أن عرضنا لسمات أو خصائص طفل هذه المرحلة ، نبـدأ فى تناول الظروف أو الشروط الواجب توافرها حول طفل هذه المرحلة حتى نضمن تفتيق وتفتيح مواهبه واستعداداته الفنية على النحو التالى ٠

أولا ـ يجب تقنين وترتيب العمليات الفنية التى يجب تعليمها لأطفال هذه المرحلة ٠ ذلك أن تدريس التربية الفنيـة فن يجب اخضاعه لنظم تربوية محددة ٠ وكذا يجب تحديد الوسـائل التربوية التى يجب أن يستعين بها المدرسون فى التربية الفنية لهذه المرحلة من العمر ٠ وأكثر من هذا يجب اعداد مدرسى التربية الفنية اعدادا تربويا سليما حتى يتسنى لهم تدريس التربية الفنية لتلاميذ المدرسة الابتدائية فى هذه السن بطريقة ناجحة تحملهم على الاستمرار بالخبرات الفنيـة لما بعـد ذلك من مراحل عمرية ٠

ثانيا — يجب توفير الخامات الكثيرة كما والمتنوعة كيفا حتى يتسنى للطفل أن يعمل يديه فيهـا بحرية وتلقائية · ذلك أن اقفار المدارس الابتدائية من الخامات يشل حركة النمو الفني لدى أطفال هذه المرحلة · ويحسن الوالدان صنعا اذا هيا وفرا لأطفالهما بالبيت الخامات والأدوات والآلات التى تشجعهم على قضاء الوقت فى الابتكار والانتاج الفنى ·

ثالثا — يجب أن يتوافر الوقت الكافى فى الخطة الدراسية ، فتخصص حصة كل يوم يقضيها تلاميذ الفصل جميعا فى النشاط الفنى · بيد أن من الواجب عدم اخضاع التلاميذ لتوجيــه مباشر فيما يتعلق بالمضمون الفنى ، بل فيما يتعلق بفنيات الأداء فحسب ·

رابعا — الاحتفاظ بمنتجات الطفل الفنيــة — اذا كان مما ينتج — والاحتفال بالأعمال التى ينتجها تلاميذ الفصل ككل · بحيث يجد الطفل انتاجه بين انتاج زملائه · ذلك أن الاعتراف بقيمة ما يقوم الطفل بانتاجه لما يبث فيه روح الثقة بالنفس ، ويدفع به الى بذل الجهد المستمر ، والتقدم فى مضمار العمل الفنى · فهو يشاهد أن ما تم له انجــازه لا ينمحى ولا يحكم عليه بالضياع ، بل يظل باقيا وتظل قيمته فى نظره وفى نظر غيره موجودة بل ومتزايدة ولكن على الكبار ألا يزدروا انتاج الطفل ، بل عليهم أن يقـدروه وأن يبدوا عظيم اعجابهم به حتى ولو كانت الخامات المستخدمة فى الانتاج غثة ، وحتى اذا كان الانتاج فى نظرهم بادى السذاجة والفجاجة وعـدم الاتقـان · واذا كان نتـاج الطفل ينتهى بانتهاء الموقف — كالعزف على احدى الآلات الموسيقية — فان على المدرس أن يعد الفرص والمناسبات التى يعزف فيها الطفل بعض المقطوعات الموسيقية أو يشدو بالغناء أو يعرض ما يتقنه من رقص أو استعراضات حركية ·

خامسا — **الاهتمام بمعارض الأطفال وبمناشطهم الفنية المتباينة :**
ذلك أننا نلاحظ أن الكبار قد أخذوا يصادرون ما يقوم الأطفال بانتاجه من فنون ، ولكأن لسان حال الكبير يقول « ان كل ما ينتجه الطفل خطأ انه بمثابة محاولات طائشة خاسئة ، وأن ما ينتجه الكبار هو وحده الجدير بالابقاء والحفاظ · فما يقوم الطفل بانتاجه يدعو الى الخجل · فيجب محوه من الوجود بعد أن يشب عن الطوق حتى لا يشاهده أحــد · فالأحرى بالمشاهدة هو الانتاج الناضج الذى يضطلع به الراشد · أما انتاج الطفل فيجب الغاؤه ومحوه من الوجود » · والواقع أن هذه حال شائعة لدى معظم الكبار · والجدير بالكبار أن يعترفوا بما للطفولة من حقوق ، بل والاعتراف بأن للطفولة عالمها الخاص بها الذى يجب احترامه والاعتراف به وعدم الحسف به · ان كل الأعمال الفنية التى ينتجها أطفال كل مرحلة

يجب أن تحفظ وأن تصان من الفساد والعبث ، وأن تشجع معارض الأطفال ، وأن تحاول دائما الاحتفال بما للأطفال من خصائص يتميزون بها دون الكبار • ولا شك أن الطفل ـ وهو يتفرج على معرض لزملائه الأطفال الواقعين فى نفس سنه ـ انما يكون أكثر تفاعلا وتشوقا للمشاهدة عنه اذا ما أخذ فى زيارة أحد معارض الفنانين الكبار •

سادسا ـ يجب اشراك أطفال هذه المرحلة فى أعمال فنيـة جماعية حتى تبث فيهم الروح الجماعية وحتى يدركوا ويحسوا بوحدة الجماعة التى ينتسبون اليها ، فيحبون الفصل الذى ينخرطون فيه ، أو المجمـوعة التى ينخرطون فيها • بيد أن اشتراك الطفل فى عمل جماعى لا يعنى امحاء شخصيته أو ضياع ملامح اتجاهه الفنى المميز له ، فيجب على المدرس أن يتناول العمل الفنى الجماعى باعتبار أنه مجموعة كبيرة من العمليـات تنتهى الى محصلة واحدة هى النتاج الفنى الجماعى المتكامل • فكل طفل يناط بعملية فردية فى نطاق العمل الجمعى • ومعنى هذا أن الطفل يستشعر وجوده الفردى من جهة ، ووجوده الجماعى كعضو فى مجموعة من جهـة اخرى •

سابعا ـ امتناع الكبار عن التدخل بالتوجيه والتنقيح والانتقـاد : فالواقع أن الكبار الذين يتدخلون فى شئون الطفل الفنية فى هذه المرحلة ، انما يعملون على مسخ ما يختص به الطفل من خصائص • فهم بالتدخل يفرضون عليه خصائصهم هم ، بينما يستبعدون خصائصه التى فطر عليها والتى يجب أن تفصح عن نفسها الى أبعد مدى ممكن ، والتى يجب أن تتبدى فيما يمارسه من فن • وكلما فرض الكبير ملاحظاته ، أو كلما هزؤ بما تم للطفل رسمه أو تشكيله أو احداثه من نغمات أو تم له اختياره من ألوان ، فان الطفل يبتئس عندئذ كل الابتئاس ، ويستشعر الحزن لأنه يجد أن التدخل فى شئونه وفى تذوقاته وفى منجزاته ، فيه افتئات على حريته ، كما أن فيه مصادرة لما يتمتع به من خصائص يتفرد بها ، وهى الخصائص التى لا تقل قيمة أو تفوقا فى نظره عن خصائص الكبار • ولكن الكبير بتدخله فى انجازات الصغير فى هذه المرحلة يمكن أن يؤدى الى احتقاره لنفسه ولما تم له انجازه • ومن ثم فانه يضرب صفحا ويشيح بوجهه اشاحة تامة عن العمل الفنى ، ومن ثم فانه لا يشتغل بالفن على الاطلاق فى مستقبل حياته ويدفن مواهبه واستعداداته الفنية •

ثامنا ـ جذب الأطفال من جانب الاستهلاك الفنى السلبى الى جانب الانتاج الفنى الايجابى : فثمة فى الواقع مغريات فنية كثيرة تجعل أطفال هذه السن يتخذون دور المتفرجين أو المستمعين غير المشاركين فى الانتاج

الفنى أو فى اتخاذ أى دور ايجابى ، وذلك بتشغيل أيديهم فى الخامات أو فى الأدوات • ولا شك أن الاذاعة والتليفزيون والسينما والكثير من الدمى ذاتية الحركة تجعل طفل هذه المرحلة يلهو عن نفسه وعن مقدرته الفنية • انه قد ينبهر بما يراه بحيث يأخذ فى احتقار نفسه • لعله يقول بينه وبين نفسه « ان علىّ أن أستمر فى الاستماع أو المشاهدة وكفى ». وهذا الموقف السلبى هو ذاته الموقف الذى تتخذه غالبية الكبار الذين تكمن فى دخائلهم مواهب مطمورة • فهم يكتفون بالمشاهدة دون المشاركة . انهم يسمعون ويشاهدون ، بينما تتوقف أيديهم عن العمل ، فلا يحاولون عمل أى شىء • انهم يستهلكون الفن ولا يصنعونه ، ويستمتعون بالتلقى دون الانتاج ، ويكتفون بالانبهار بغير أن يحاولوا ابهار الآخرين بما يصنعون • والأحرى بالكبار من حول الطفل فى هذه المرحلة أن يجذبوا انتباهه الى قيمة ما يمكن أن ينتجه وأن يشجعوه على اتخاذ الموقف الايجابى وأن تكون له ممارسة وأن يحظى باسهام خاص به ، وأن يخففوا من غلوائهم، وأن يتجنبوا الاثقال على الطفل بالنقد حتى لا يعزف عما شرع فى عمله أو انتاجه من فن •

تاسعا ــ اتخاذ موقف المساعد لا موقف الأستاذ من الطفل : فالمربى الواعى بخصائص الطفولة لا يتخذ من نفسه موقف الأستاذ الموجه ، بل موقف المساعد • فالطفل يقود العمل وهو ربانه ، والكبير يتخذ من نفسه تابعا ومساعدا يأتمر بأمر الطفل فيناوله الأشياء التى يريدها ، ويشترى له الخامات التى يحتاج اليها أو يوفر له النقود لشرائها • ومن الواضح أن مصاحبة الطفل فى عملية شراء الخامات أفضل من شرائها له وتقديمها اليه . المهم أن يحس الطفل بما يحتاج اليه ، وهو الذى يختار بنفسه ما يرغب فيه • وحذار من فرض الخامات التى ينتقيها الكبير بنفسه عليه • ان الطفل كما قلنا كائن مستقل له اختياراته الخاصة ، وهو يتذوق بطريقة مغايرة للطريقة التى يتذوق بها الكبير • ومن ثم فلابد من تسليم الزمام للطفل لكى يقود نفسه بنفسه ، ولكى يشق طريقه الفنى كيفما تلهمه طبيعته الفنية •

عاشرا ــ تخصيب خبرات أطفال هذه المرحلة ، وذلك بالانفتاح على الأعمال الفنية الرائعة والمؤثرة فى وجداناتهم • ومن أهم مصادر الخبرات الفنية المعارض والمتاحف والمناظر الطبيعية وما يمكن عرضه على شاشات الفانوس السحرى من روائع فنية ، وما يمكن تعويد آذان التلاميذ على الاستماع اليه من أنغام موسيقية جميلة ، وما يمكن عرضه عليهم من وسائل انتاج فنى يضطلع بها المدرس نفسه أو بعض الفنانين المتمكنين • فبهذا يتسنى استحثاث ما لدى الطفل من تشوف وحماس نحو الانتاج

الفنى والاقتياد بالمثل العليا التى يوفرها المدرس أمام أطفاله سواء بالمدرسة أم خارجها ٠

ولعلنا بعد هذا نستعرض العوامل أو الظروف التى تعمل على تعويق تفتيق أو تفتيح مواهب واستعدادات الطفل الفنية فى هذه المرحلة النمائية . وهى تتلخص فيما يلى :

أولا ـ العوامل النفسية : فلقد يحس الطفل بالنقص الشديد أو قد يلقى فى روعه أنه لم يوهب بأى قدر من الاستعدادات الفنية ، مع أنه قد يكون مفعما بالموهبة الفنية النادرة ٠ وربما يكون السبب فى احساس الطفل بالقصور والخواء من الموهبة الفنية عدم المبالاة بما ينتجه من فن ، أو قد يكون سبب ذلك كثرة تدخل الكبار من حوله فى عمله الفنى والحافهم عليه بالنقد والتجريح ٠ وبالنسبة لبعض الأطفال ، فانهم يحسون بالاحباط نتيجة التشجيع الكثير والاطراء المبالغ فيه ٠ ذلك أن الطفل عندما يحس بأن ما يغدق عليه من ثناء أكثر بكثير مما يستحقه ، فانه يحس عندئذ باحتقار نفسه ، وبازدراء ما أنتجه من فن ٠

ثانيا ـ العوامل الاجتماعية : فالبيئة الاجتماعية المقفرة فنيا والتى لا تقدر الفن والمواهب الفنية قلما تنتج فنانين من بين أبنائها ٠ والواقع أن الطفل فى هذه المرحلة بحاجة الى من يضع يده على أول الطريق ، والذى يعطيه مفتاح العمل ٠ ولعلنا نضيف الى هذا أن البيئة التى تكلف أشد الكلف بتوجيه أبنائها لا تصنع منهم فنانين ، بل تزهدهم فى الفن ٠

ثالثا ـ العوامل الاقتصادية : فمما لا شك فيه أن الخامات والأدوات مكلفة ٠ فبالنسبة للأسرة الفقيرة ، فان أبناءها لا يستطيعون توفير المال اللازم لأبنائهم لكى ينموا مواهبهم الفنية ٠ فبالكاد تستطيع الأسرة الفقيرة ـ أو حتى الأسرة المتوسطة ـ سد نفقات أبنائها الأساسية فى المعيشة وتوفير الضرورى من التعليم لهم ٠

رابعا ـ العوامل الحضارية : فالواقع أن الحضارة فى تأخرها الشديد او فى تقدمها الزائد ، يمكن أن تشكل عائقا أمام رعاية المواهب الفنية لدى الأجيال الصاعدة ٠ ففى البيئات المحرومة من المستوى الحضارى المرتفع ، فان أطفال المرحلة الابتدائية لا يجدون ما يغذى مواهبهم وما يعمل على استثمارها ٠ وكذا الحال بالنسبة للبيئة المتحضرة جدا ، حيث نجد أن وسائل الترفيه تحرم الأطفال من بذل أى جهد ايجابى ، وتجعل منهم مجرد متفرجين على ما يقدم أمامهم من وسائل شبه فنية ٠ فلقد سبق أن قلنا ان التليفزيون بالذات قد استولى على غالبية أوقات الفراغ لدى الناس ويضمنهم الأطفال ، فلم يترك لهم أية فرصة للعمل بالفن ٠ فيكتفى الطفل

بمشاهدة المعارض وسماع الموسيقى فيما تعرضه الشاشة الصغيرة من أفلام ومشاهد متلفزة ·

خامسا ـ عوامل تربوية : فجهل كثير من المدرسين ومعظم الآباء بالأصول التربوية المتعلقة بالتربية الفنية ، يجعل موقفهم من الأطفال مثبطا للهمة ، أو معوقا للمواهب والاستعدادات · ولا شك أن المكتبة العربية فقيرة فيما يتعلق بكتب التربية الفنية على اختلاف أنواعها ومستوياتها · ناهيك عن أن غالبية المدرسين والآباء والأمهات ينظرون باحتقار الى التربية الفنية وذلك لأنها لا تدخل في المجموع الذى يحدد مصير ومستقبل الأبناء والبنات · ومن ثم فانهم لا يشجعون بزوغ المواهب الفنية لدى الأجيال الجديدة بل يعملون على قمعها ·

الفنان فى المراهقة :

سبق أن عرضنا لمرحلتين من مراحل نمو الفنان : المرحلة الأولى : هى مرحلة الطفولة الأولى التى تستمر من الميلاد حتى الخامسة ، والمرحلة الثانية : هى مرحلة الطفولة الثانية ـ التى تبدأ من الخامسة حتى التاسعة أو العاشرة · وفيما بين العاشرة حتى العشرين يمر المرء فى مرحلة المراهقة . وثمة مجموعة من الخصائص يتصف بها المراهق (الذكر والأنثى) ، ولكننا سوف نركز الحديث على الخصائص التى ترتبط ارتباطا وثيقا بالناحية الفنية · وفيما يلى أهم تلك الخصائص الفنية فى حياة المراهق :

أولا ـ نضج الصور الجمالية فى ذهن المراهق : فمن خصائص المراهقة الرئيسية نمو الخيال والقدرة على تركيب الصور الذهنية الخيالية من الخامات الادراكية ومن الرواسب التذكرية المتعلقة بما تم ادراكه قبلا · والواقع أن الصور الذهنية التخيلية تلح على ذهن المراهق الحاحا كبيرا ، ومن ثم يستغرق الوقت الطويل فى نسجها وتأملها والحياة فى غمارها · وتسيطر تلك الصور الذهنية التخيلية على المراهق لدرجة أنها قد تتجسد لديه فى صور سمعية وصور بصرية · فالمراهق فى غمرة أحلام يقظته يسمع ويرى صوره الذهنية التخيلية · فهى تصير من الحيوية والنشاط والتماسك بحيث لا تقل حيوية وحياة عن الوقائع الحية الكائنة فى الواقع الحى ·

ثانيا ـ النهم الشديد فى الاستطلاع والرغبة الملحة فى الوقوف على المجهول : فالمراهق يجرى وراء المستغلق من الأمور ، ويبحث عن الجديد أينما وجده ، ويرفض القديم والمتكرر ، ويصبو الى فتح آفاق جديدة لم يسبقه أحد اليها · انه يحب أن يقف على خصائص الخامات ، وعلى المهارات الجديدة التى يمكن أن تساعده على تقديم انتاج أو انجاز جديد ليس له سابق

عهد به • والمراهق يحب الاستطلاع في جميع المجالات المباحة • فهـو يشاهد الجديد في الواقع الحي بالمصنع أو المعمل أو الورشة ، ويحب أن يشاهد المعارض والمتاحف وما يستجد في عالم الصناعة وفي عالم التجارة وفي عالم الصناعة وفي عالم التجارة وفي عالم الزراعة ، وهو يود أن يعرف آخر منجزات العلوم المتباينة ، كما أنه يرغب في الوقوف على الجديد في ميدان القصة أو الشعر أو النثر • وتمتد رغبة المراهق في الاستطلاع الى الخامات والأشياء والأجهزة يقلبها ويسبر أغوارها ليقف على مخبوءاتها وما تخفيه من أسرار يود أن يكشف الغطاء عنها •

ثالثا ـ رغبة المراهق الملحة في تجربة الجديد : والمراهق لا يكتفي بالاطلاع على الجديد لتغذية ذهنه بالمقومات المعرفية الجديدة ، بل انه يأخذ في اعمال يديه في الأشياء • انه يقرن العلم بالعمـل ، ويود أن يقف بالتجربة والملاحظة على خصائص الأشياء • وهو يصبو الى اكتشاف ما لم يسبق لأحد الكشف عنه بأن يغوص الى أعماق الأشياء بتجربتها ووضعها تحت مسبار التجربة فيقوم بالتحليل والتشريح والتفكيك • وبالنسبة للخامات فان المراهق يعمد الى محاولة الوقوف على خصائص الخامات لكي يستخدمها في تحقيق ما يعتمل بذهنه من صور ذهنية جمالية مبتكرة •

رابعا ـ ثورة المراهق على عالم الكبار وعلى ما سبق أن ترسخ في الأذهان وعلى ما لقي الاستحسان جماليا : فالمراهق يحس بأنه قوة لانهائية، وأنه يستطيع أن يأتي بما لم يأت به الأوائل • انه يظن في نفسه القدرة على الاتيـان بالجديد في عالم الفن ، بل انه قد ينعى على جميع الأجيال السابقة بسبب عجزها عن الاتيان بما يستطيع هو الاتيان به • فهو اذن يمني النفس بأن يبتكر من الأشكال والمجسمات والأنغام ما لم يستطع أحد قبله تقديمه الى البشرية • ولعله يبحث دائبا عن جوانب النقص والقصور والخطأ في أعمال الكبار الفنية • وطبيعي أن هذا الموقف الاحتجاجي يختلف اختلافا بينا عن موقف نفس الشخص في عهد طفولته •

خامسا ـ اتخاذ المراهق لمثل أعلى يقفوه ويستهدي بخطاه : فعلى الرغم من أن المراهق دائم النقد والاعتراض على عالم الكبار ، وعلى الرغم من ثقته الكبيرة بنفسه الى درجة تشبه الغرور الأجوف ، فانه مع هذا يخضع الخضوع كله ، ويستهدي الاستهداء كله بمن يعجبه بهم من أشخاص • فمن يملك قلب المراهق يكون بذلك قد امتلك ناصية حياته • ذلك أن المراهق يتسم بالاخلاص والطاعة والتفاني فيمن يحبه ويستهويه • والمراهق الفنان يبحث له عن بطل أو عن زعيم من الفنـانين يحاول أن يتقمص شخصيته ، وأن يقلده بل وأن يلزمه كظله • وحتى اذا لم تكن هناك رابطة اجتماعية تربط المراهق الفنان بمثله الأعلى فان ثمة رابطة روحية

تحل محل تلك الرابطة الاجتماعية ٠ فالمراهق يظل مركزا ذهنه فى مثله الأعلى ويضفى عليه من خياله ما ليس بموجود لديه ولا هو من خصائصه أو مزاياه ٠ ومن الطبيعى أن ينتهى تقمص المراهق لمثله الأعلى الى اتباع خطواته وتقليده فى طريقة ممارسته ، بل ان تقليد المراهق لمثله الأعلى يصل الى حد التطابق مع حركاته وصوته وطريقة تناوله للأشياء ومع لوازمه الكلامية ٠

وبعد أن عرضنا لأهم الخصائص النفسية الفنية لدى المراهق ، فان علينا أن نشير الى الظروف التى تساهم فى تفتيق المواهب الفنية لدى المراهق ٠ ولعلنا نلخص تلك الظروف فيما يلى :

أولا ــ تواجد الفنان المراهق فى مجموعة من الأتراب تحب الفن وتقدره : ذلك أن المراهق يحس بالحماس والتدفق عندما يجد غيره من أترابه المراهقين مكبين على ما يكب هو عليه ٠ فهو يجد نفسه ويعثر على مواهبه عندما ينخرط فى جو يشيع به الفن ٠ فالنغمة النفسية السائدة بالمجموعة التى ينخرط فيها المراهق تؤثر فيه كل التأثير وتحمله على التناغم معها والضرب فى اثرها ٠ ولقد يحاول فى مثل هذا الجو أن يتنافس مع غيره من زملاء أو أن ينال تقديرهم واعجابهم بما ينجزه من عمل ٠

ثانيا ــ توفير مصادر الخبرة الفنية فى المجال الذى يستهوى المراهق الفنان : ذلك أن المراهق الفنان لا يكتفى بالاحساس بالجمال ثم التعبير عما يخالجه من مشاعر ، بل انه يبحث دائبا عن مصادر الخبرات الفنية محاولا أن يقف على التراث الفنى المتعلق بالمجال الفنى الذى يستهويه ٠ فهو يتجه الى المعارض والمتاحف والى مصادر التأثير الجمالى فى الطبيعة أينما كانت ، وكذا فانه يأخذ فى الاطلاع بنهم على بطون الكتب ، وعلى ما سبق أن كتبه القدماء والمحدثون عن الفن ، بل انه يتطلع الى ما ينشر من كتب حديثة وما تعرضه الصحف والمجلات من مقالات وصور فنية ، وما يذاع أو يتلفز بالراديو والتليفزيون متعلقا بالفن ٠ وهو لا يقف عند حدود الفن فى اطلاعه ، بل يتجاوز ذلك الى ما يرتبط بالفن من قريب أو بعيد ٠ انه يحاول الوقوف على ارتباط العلوم المتباينة بالفن ، وهو يدرس تاريخ الفنون أو تاريخ الحضارات فى ارتباطها بالتطور فى الفنون المتباينة ٠ ويستهويه أيضا الوقوف على الأعلام الفنية وتاريخهم وكيف كان كل علم من أعلام الفن يعبر عما يخالجه من صور فنية ٠ ومن هنا فان توفير المجال المعرفى أمام المراهق الفنان ، لما يعد من أهم الظروف التى تؤثر فى وجدانه وذهنه ٠ بل اننا نستطيع أن نقرر أن المراهق الفنان يضيف الى ما يعتمل فى وجدانه من مشاعر وجدانية ، ما يعتمل فى ذهنه من تصورات ذهنية ومن معلومات ٠

ثالثا ـ التوجيه الفني ونقد أعمال المراهق الفنان بروح موضوعية حيادية ومشجعة : فالواقع أن المراهق الفنان يهتم أكثر مايهتم بما يوجه اليه من نصائح،وبما يحاول الآخرون من ذوي الثقة اكتشافه لديه من استعدادات، بل انه يأخذ فى البحث عن موجهين له يضعون قدميه على أول الطريق الصحيح ، ويجنبوه الانزلاق فى الطريق الخاطىء • على أن المراهق الفنان لا يحب أن يقسو عليه القائمون على توجيهه وارشاده • انه يهتم بأن يبرز الناقدون الجوانب الحسنة أكثر من ابرازهم للنقائص وجوانب الضعف • فهو يحب التشجيع أكثر من التقريع ، ويود لو يأخذ الكبار بيده ببث روح الثقة فى نفسه • ولعل المراهق الفنان يكون غير مستعد لتقبل الكثير من النقد • انه يرغب فى أن يكون الكشف عن عيوبه وجوانب نقصه بقدر وبحذر حتى لا يفقد ثقته فى نفسه • فاذا ما الحف الكبار عليه بالنقد الجارح لمشاعره أو اذا أظهروا كثيرا من الاستياء وقليلا من الاستحسان بازاء انتاجه ، فانه سرعان ما يشيح بوجهه عن النقد ، بل ان ذلك قد يسبب له كدرا أى كدر ، بل انه قد يعزف به عن الفنون عزوفا تاما ، وتكون مسئولية عزوفه ذاك ملقاة على أعناق أولئك الذين لم يستخدموا الأسلوب السيكلوجى فى التوجيه والنقد • فالموضوعية التى ترجى لنقد المراهق الفنان يجب ان تكون مصطبغة أولا وقبل كل شىء بالحب والحنان والحدب والرفق • ناهيك عن أن النقد الذى يوجه الى المراهق الفنان يجب أن يكون نقدا محددا ، بحيث يكون فى مقدور المراهق الفنـــان تطبيقه والافادة منه عمليا • أما اذا قال الناقد ان انتاج المراهق ردىء فحسب ، فان مثل ذلك النقد لا يكون مفيدا من قريب أو من بعيد ، بل انه يكون ضارا كل الضرر • فالمهم فى النقد أن يكون قابلا للتطبيق ، وأن تسهل الافادة منه عمليا • من هنا فان توجيه المراهقين فى المجال الفنى يجب أن يكون عن معرفة بطبيعة وخصائص مرحلة النمو التى يمرون بها • فكلما كان الكبار على وعى بتلك الطبيعـــة والخصائص ، كانوا بالتالى أكثر فاعلية وتأثيرا فى توجيههم •

الفنان فى الشباب :

تعتبر مرحلة الشباب مرحلة تبلور الشخصية واتخـاذها ملامحها الثابتة والراسخة • والمفروض أن يكون الشخص ـ وقد بلغ الشباب قد تسلح بالخبرات الفنية الأساسية فى المجال الفنى الذى اختاره لنفسه من جهة ، وأن يكون قد قطع شوطا بعيد المدى فى وسائل التعبير الفنى من جهة ثانية ، وان يكون قد استن لنفسه سنة ، واختار لنفسه منهجا خاصا به ، وقد اتسم انتاجه بطابع شخصى يميزه عن سواه من جهة ثالثة ،

ولا شك ان هذه المرحلة تعتمد فى منائتها وانتاجيتها على ما سبق من مراحل نمو ، وعلى ما استطاع المرء الافادة منه خلالها سواء من خبرات متحصلة ومن ممارسات ومهارات أدائية تم له الدربة عليها والتمرن على أدائهـــا بكفاءة ٠

وثمة فى الواقع مجموعة من الخصائص النفسية العامة تتسم بهـا مرحلة الشباب ٠ بيد أننا نركز هنا على تلك الخصائص التى تتعلق بالجانب الفنى ٠ ولعلنا نختزىء بأهم تلك الخصائص النفسية التى تتصل اتصالا وثيقا بالابداع الفنى للفنان فى مرحلة الشباب ، وهى على النحو التالى :

أولا ـ التركيز فى مجال بالذات والتخصص فيه : ففى هذه المرحلة من العمر ـ وهى التى تبدأ من العشرين وتنتهى فى الثلاثين ـ نجد أن الشاب قد أخذ فى تركيز جهده وتكريس طاقته لمجال بالذات يصب عليه اهتمامه وينكب عليه انكبابا تاما ٠ على أن هذا لا يعنى قطع صلة الشاب بالفنون الأخرى التى تستهويه بعض الاستهواء ٠ فالواقع أن الشاب يختار من بين الفنون المتباينة فنا بالذات يعطيه الأولوية المطلقة على باقى الفنون الأخرى ٠ انه يتعشق ذلك الفن ويحبه حبا منقطع النظير ٠ ومن ثم فانه يعب من معينه عبا ، وينهل منه نهلا لا يكاد ينقطع ٠ ولقد يقضى الشاب نهاره وجانبا كبيرا من ليله وهو فى سهر دائم على موهبته المتعلقة بذلك الفن ٠ فهو لا يقرأ عنه فقط ، ولا يتـــأمل نتاجات المبرزين فى مضماره فحسب ، بل انه يظل فى حالة من التأمل الذهنى لساعات متتاليات ، بحيث تشتعل أفكاره بما يتوهج فى ذهنه من صور ذهنية كثيرة تتعلق بما رآه أو سمعه ، وبما ينسجه من تلك المدركات البصرية والسمعية من صور ذهنية مبتكرة تشع نورا فى وجدانه ٠ ناهيك عن استمرار الشاب فى الممارسـة والتجريب والتـدريب ٠ فهو يتـدرب فى تواتر على وسائل الأداء الفنى ، كما أنه يحاول تأصيل أدائه ، بل انه يحاول اكتشاف وسائل أداء جديدة لم يسبقه أحد اليها فى مضماره الذى اختاره وعشقه وكرس له حياته ٠

ثانيا ـ التخلص من حالة التقمص الفنى التى كانت قد استولت عليه فى المراهقة : فالشاب يصبو الى أن يصير نسيج وحده ، وأن يكون متميزا من سواه ، وذلك بأن يكون له خط شخصى جديد يعلن عن ذاتيته ، ويحدد هويته ، ويساعده على أن تكون له فلسفة فنية قد حدد هو قسماتها وعين ملامحها وخطوطها العريضة ٠ على أن التخلص من حالة التقمص الفنى التى كانت قد استولت عليه فى عهد المراهقة انما يتأتى للشاب نتيجة غزارة الخبرات التى تتأتى له بالانكباب على مصادر المعرفة والأداء ، كمـا تتأتى له نتيجة التفتح الاجتماعى الواسع ونتيجة الاتصـالات الفردية

الكثيرة التي تؤدى الى تذويب ذلك المثل الأعلى المتمثل فى تلك الشخصية التى تقمص ملامحها وصفاتها فى مراهقته . أضف الى هذا أن الطبيعة الذهنية للشاب تتسم بالتجريد الذى ينقل المثل الأعلى من شخصية متعينة بذاتها الى شخصية عامة ومطلقة هى فى الواقع محصلة الكثير من الشخصيات التى أعجب بها الشاب ووقعت فى نفسه وقعا طيبا .

ثالثا ـ التجريد بدلا من التشخيص : فالواقع أن الشاب ـ كما قلنا ـ يتخلص من حالة التقمص التى سبق أن استولت عليه فى مراهقته ، وذلك بأن يمعن فى التجريد والتوصل الى مثل أعلى هو جماع المثل العليا التى سبق أن حظيت باعجابه ، مضافا اليها ما كان يتمنى أن تتصف به الشخصيات التى وقعت فى نفسه وقعا حسنا . فالشاب يصبو الى الاطلاق ، وهو يختار لنفسه مثلا أعلى يبعد عن موقعه بعدا كبيرا . وبتعبير آخر فان المثل الأعلى المطلق يتعذر تحقيقه ، ولكن يتسنى الاقتراب منه فحسب . بيد أن الشاب يعمد الى الابتعاد بمثله الأعلى المطلق فيظل بعيدا عنه ، وبالتالى فانه يستمر فى اجتهاده للاقتراب منه وتحقيق أكبر جانب منه فى حياته الواقعية . فالمثل الأعلى دائم الحركة بعيدا ، والشاب الفنان دائم التقرب ـ ولا نقول الاقتراب ـ من ذلك المثل الأعلى المطلق الذى لا تفتر له عزيمة ولا يهدأ أو يهيج أو يهجع ، بل يداوم على الابتعاد وكأنه السراب الذى يشوق العطشان الى الماء ، ولكنه لا ينيله مراده ولا يطفىء له ظمأ .

رابعا ـ النقد الذاتى البناء : فالواقع أن الشاب يتسم بسمة أساسية هى نقل مركز الثقل فى توجيه الذات من الخارج الى الداخل ، أعنى من الكبار الى ذاته . فهو يعتمد على توجيه نفسه بنفسه ولا يظل الشاب كما كان حاله قبلا ذائبا فى شخصية بطلة أو زعيمة يقفوها ويعيش فى ظلها ويتمسح فى رحابها ويأتمر بأوامرها . انه يعلن استقلاله الشخصى الذى لا يقبل المساومة . وأكثر من هذا فانه يوجه سهام النقد الى ذاته . بيد أن تلك السهام التى يوجهها الى ذاته لا تقضى عليه ، بل هى سهام تأديب لا سهام ابادة . فالشاب ينقد نفسه لاصلاح المعوج فيها ، ولانتهاج الطريق الأفضل والأنجع والأقوم . والنقد الذاتى الذى يتسلح به الشاب يغنيه الى حد بعيد عن نقد الآخرين له ، بل ان النقد الذى يوجهه الآخرون اليه لا يكون له أدنى تأثير مالم يستحل الى نقد ذاتى . فبعد أن كان نفس الشخص يعتمد فى مراهقته وطفولته على النقد يصدر اليه من الخارج ، فانه فى الشباب يعتمد على دخيلته فى توجيه دفة حياته الفنية . انه يتسلح بذهنه هو ، ويقوم الأمور بتقييمه هو وبمعاييره التى اختارها لنفسه .

خامسا – النفس الطويل والجهد الدائب والعمل المتواصل والأهداف المتجددة : فالواقع أن الشاب الفنان لا يهدأ له بال ، ولا يقف عند حد يكتفي عنده بما سبق له تحصيله ، أو بما سبق له انجازه • انه عطشان لا يستطيع الارتواء مهما شرب من ماء ، وهو جوعان ولكنه لا يشبع مهما أكل من طعام • فالشوق الى المعرفة والتعبير الفنى لا يجدان لهما وسيلة للارتواء أو للشبع • انه يظل نهما ، ويظل يبذل الجهد بل انه يظل غير راض عما اقتناه من معرفة ، وعما بذله من جهد ، وعما تم له انجازه من فن • فالمرحلة الشبابية مرحلة الطاقة المتجددة أبدا ، والباذلة أبدا بقصد تحقيق أهداف دائمة التجدد والتغير • فالشاب يترسم أهدافا فى ذهنه ، ثم يبغى تحقيق تلك الأهداف المترسمة بالذهن ، ثم هو يقيم تلك المنجزات التى حققها ، فلا يرضى عنها ، فيأخذ فى البحث عن أهداف جديدة لترسمها وتحقيقها • وهكذا دواليك طوال النهار والليل • وحتى عندما يلقى الشاب الفنان تقريظا يضفيه من حوله على أعماله الفنية ، فانه يتخذ من ذلك التقريظ وسيلة للتفوق على نفسه ، بحيث يبز ما سبق له انتاجه حتى يرضى هو عن أعماله • ولكن أنى له أن يرضى وهو العطشان الذى لا يرتوى ، والجائع الذى لا يشبع والراسم لأهداف لا تنتهى ؟ •

وثمة فى الواقع مجموعة من الظروف التى تسمح للشاب بأن يفتق مواهبه الفنية والتى يجب أن تتوافر له فى البيئة من حوله • ولعلنا نكتفى بذكر نقطتين فقط على النحو التالى :

أولا – عدم التدخل فى شئون الشباب وتوفير الجو الاستقلال له : ذلك أن معظم الآباء والمعلمين الذين يتدخلون فى شئون الشباب ، انما يضرونهم أكثر من أن يفيدوهم • ولعل الكبار يحاولون فرض معاييرهم الجمالية على الشباب • ولكن مثل هذا الموقف لا يأتى بنتيجة • فالشاب لا يتقبل ما يفرضه عليه الكبار حتى ولو تظاهر بالتقبل والاذعان • بيد أن تدخل الكبار فى الشئون الفنية للشباب وقسرهم اياهم على تقبل معاييرهم ، انما يضربهم فى نفس الوقت بالخوف والوجل ، بل ويصرفهم عن الابتكار وتقديم الجديد ، خشية مناوأة الكبار لهم وتسفيههم لهم وتقريعهم بالتهكم والاستهزاء •

ثانيا – تذليل الصعوبات وتوفير الامكانيات أمام الشباب : ذلك أن معظم الشباب الموهوبين فنيا لا يجدون أمامهم وسائل التعبير الفنى متوافرة • ومن ثم فانهم ينصرفون عن ممارسة الفن • ولعلك تعلم أن نظم التعليم عندنا تهتم أكثر ما تهتم بالكتب والمراجع ووسائل التعبير الكتابى . ولكنها لا تعبأ بمصادر الخبرات الجمالية ولا بوسائل التعبير

الفني . ومادامت المدرسة والجامعة لا تهتمان بتلك المقومات المهمة في التحصيل والتعبير الفنيين ، فان الأسرة بالتـــالى تقفـوهما وتضرب في اثرهما ، ولا تبالى بما قد يطالب به الشاب من مصادر معرفية جمالية ووسائل تعبير فنية تتيح له الأداء الفنى . ولقد ينظر الوالدان الى الفن والتعبير الفنى بنظرة هزء وسخرية ، وقد يعتبرانهما نوعا من العبث وضياع الوقت في غير ما يجدى . ولكن اذا ما وعى الكبار من حول الشباب باهمية الفن في تكوين الشخصية واثرائها ، فانهما بذلك يتيحون لهم باحالة ما لديهم من عبقرية فنية الى حيز الواقع الاجتماعى .

الفنان في الكهولة :

نقول بادىء ذى بدء ان مرحلة الكهولة هي مرحلة الانتاج والعمــل الايجابي في مقابل المراحل السابقة التي تعتبر على نحو ما مراحل اعــداد للذات تاهبا لما سوف يبذل من جهد ايجابي خلال هذه المرحلة . والواقع أن هذه المرحلة التي تبدأ في الثلاثين وتستمر حتى الستين ، أى تستمر لثلاثين عاما ، تساوى في عدد سنواتها مجموع سنوات المراحل السابقة . فمرحلتا الطفولة الأولى والثانية مدتهما عشر سنوات ، ومرحلة المراهقة مدتها عشر سنوات ، ومرحلة الشباب مدتها عشر سنوات .

وبالنسبة للفنان فان مرحلة الكهولة هي مرحلة الابداع والانتـاج الفني . والواقع أن الغالبية العظمى من الفنانين قد قدموا التاجهم الفنى الممتاز في هذه الفترة من عمرهم . على أن هذا لا يعني أن مرحلة الشباب ، او حتى مرحلة المراهقة تخلو من الانتاج الفنى . ذلك أن بعض الفنـانين كان لهم انتاج مرموق في الشباب والمراهقة . وهذا لا يعنى أيضا أن مرحلة الكهولة تخلو من التحصيل الخبرى أو من الحصول على معرفة جديدة . ذلك أن الانسان يظل منذ الميلاد حتى الشيخوخة ــ اذا ما قيض له أن يعيش حتى الشيخوخة ــ وهو دائب الحصول على خبرات جديدة . على أن السمة العامة أو الصبغة السائدة في الكهولة هي السمة أو الصـبغة الانتاجية لا الصبغة التحصيلية . وعلى العكس من هذا فان المرء في المراحل الأربع السابقة على هذه المرحلة يكون مهتما بتحصل الخبرات الجديدة أكثر من اهتمامه بالانتاج الفني الابداعي . وما يقال عن الفن ، يمكن أن ينسحب بنفس القدر من الصدق على جميع المجالات والمناشط الانسانية المتباينة .

والواقع أن الكهل يتسم بالثبات والتعين . فاذا كان الفنان في الشباب والمراهقة يتسم بالمرونة والتغير بحيث يمكن أن يتقلب بين اتجاهات متباينة قد تصل الى حد التناقض والتنافر ، فان المرء فـى مرحلة الكهولة يكون

راسخ القدم في اتجاه بعينه يمكن تحديده • ومن هنا فان الحكم على الفنان يجب أن يتركز على منجزاته في مرحلة الكهولة وليس في ضوء منجزاته في مراحل عمره السابقة • صحيح أن منجزات الفنان تعتبر عملا مستمرا ومتكاملا ، ولكن كفة الترجيح يجب أن تناط بمرحلة الكهولة لا بمرحلتي الشباب والمراهقة •

وعلينا أن نلقي بالضوء على أهم السمات التي يتصف بها الانتاج الفني في هذه المرحلة • ولقد نلخص تلك السمات فيما يلي :

اولا ــ التكثيف الخبري : فالكهل في انتاجه الفني يستجمع محصلة خبراته التي مر بها منذ طفولته مرورا بالمراهقة والشباب ويخلصها من الغث ، مستبقيا الثمين منها ، وعامدا الى تقديمه في عمله الفني • وبتعبير آخر فان الكهل يختلف عن الشاب وعن المراهق في أنه يستند الى خبرات الماضي أكثر من استناده الى المثير الآني المتعلق « بهنا والآن » • فبينما نجد أن الشاب والمراهق ينبعثان فيما ينتجان من فن ، على ما يثيرهما على الابداع الفني ، فاننا نجد أن الكهل يعتمد على خبراته السابقة أكثر من اعتماده على المثيرات اللحظية • بيد أن هذا لا يعني أن الكهل لا يتأثر بالأحداث من حوله ، ولا يعني أن المثيرات المفاجئة أو الأحداث التي تهز وجدانه أو تستثير شهية الابداع الفني لديه تخلو من القيمة أو الأهمية ، بل يعني فحسب أن كفة التراث الشخصي من الخبرات يرجح في فاعليته وأهميته الأحداث الطارئة والمواقف الآنية • فاذا ما استثير الكهل بموقف جديد آني ، فانه يتخذ من ذلك الموقف نقطة انطلاق فحسب يبدأ منها أستلهام خبراته الماضية التي تكدست لديه منذ طفولته الأولى وحتى اللحظة التي يقدم فيها انتاجه الفني في الكهولة •

ثانيا ــ التؤدة في الانتاج الفني : فالكهل يتسم بالتريث والتؤدة وعدم الاندفاع . فهو لا يشتعل حماسا كما كان حاله في الشباب والمراهقة ، بل يعمل باتزان وهدوء • فهو يفكر ويخطط ويتأمل ولا يقبل على انجاز ما فكر فيه وخطط له وتأمله الا بعد أن يكون قد هضم واستوعب وترسم الأفكار وتذوق نوعية ما يقبل على أدائه تذوق الواثق وترسم المتأكد من موضع أقدامه • وحتى في تنفيذه لأعماله فانه يكون غير متعجل وغير مرتجل • فهو يتسم في انتاجه الفني بنفس ما يتسم به في مشيته وحركاته وكلامه • فكما أن الكهل يسير باتزان ، ولا يتحرك عشوائيا ويتحدث ببطء نوعا ، كذا فانه في انتاجه الفني يكون بطيء الايقاع غير متعجل فيما ينجزه من عمل فني •

ثالثا ــ النفس الطويل : ويسير جنبا لجنب مع الخاصية السابقة خاصية النفس الطويل وتنفيذ خطة العمل الفنى خــلال مدة طويلة قد يحددها الفنان الكهل أو لا يحددها • وبينما نجد أن الفنــان الشاب أو المراهق لا يطيق أن يستمر فى العمل الواحد مدة طويلة ، فاننا نجد أن الكهل يطيق ذلك ، بل انه يلتذ بأن يترسم عملا فنيا يمتد فى المستقبل مدة طويلة ، وهو يسير فى انجاز عمله الابداعى الطويل بغير أن يحس بالملل ، وبغير أن تهفو نفسه الى الضرب صفحا عنه للبدء فى عمل فنى آخر يستهويه كما كان حاله فى عهدى الشباب والمراهقة • فاذا ما نشأت فكرة عمل فنى جديد فى ذهن الكهل ، فانه يدونه فى مذكراته ويضعه فى حسباناته علّه أن يشرع فى التخطيط له مستقبلا بعد أن ينتهى من العمل الذى بدأه بالفعل والذى قد يظل مكبا عليه لعدة أشهر أو حتى لعــدة سنوات فيما يقبل من أزمان •

رابعا ــ المراجعة والتنقيح والتشذيب بالحذف والاضافة والتعديل : فالفنان فى الكهولة يطيق مراجعة اعماله ونقدها بتبصر وامعان • انه يتصفح ما تم له انجازه بترو ومهل • فهو يتناول انتاجه بالتأمل من جديد ويضع عليه لمسات جديدة تنقيه مما قد يكون أصابه من عوج أو انحراف عن الصورة التى سبق له ترسمها ، أو التى يترسمها وقت المراجعة . وبينما نجد أن الفنان الشاب أو المراهق لا يطيق النظر الى منجزاته الفنية بعين النقد والتمحيص والمراجعة والتعديل والتنقيح والتشذيب ، فاننا نجد أن الفنان الكهل يفعل ذلك برضا وقبول وبعدم تضرر أو امتعاض • انه يراجع أعماله مرة ومرتين بل ومرات كثيرة • صحيح هناك فروق فردية من فنان لآخر ، ولكن القاعدة العامة تقول ان الكهول يقبلون على مراجعة أعمالهم مرات كثيرة قبل أن يعلنوها على الملأ خلافا للشباب والمراهقين الذين لا يطيقون مراجعة أعمالهم ولا يرغبون فى نقد أنفســهم بتصفح أعمالهم • وبتعبير آخر فاننا نجد أن الشباب والمراهقين ينقدون أنفسهم كأشخاص ، بينما نجد أن الكهول ينقدون أنفسهم كأعمال فنية ، أى أن الكهول ينقلون نقدهم من ذواتهم الى ما تم لهم انجازه من أعمال فنية •

خامسا ــ عدم الربط بين الانتاج الفنى وبين الاستهلاك الجماهيرى : فبينما نجد أن الفنان فى الشباب والمراهقة يسارع بانتاجه لعرضه على الملأ أو لبيعه فى الأسواق الفنية ، فاننا نجد أن الفنان الكهل يفصل فيما بين الانتاج وبين تقديم ما ينتجه الى السوق • فهو قد ينتج أعمالا فنية كثيرة تتراكم عنده حتى الشيخوخة ، أو حتى لما بعد مماته دون أن يتحمس لبيعها أو تسويقها ، ودون أن يتحمس لنيل الشهرة وذيوع الصيت • والواقع أن مرحلة الكهولة ليست مرحلة حب الظهور كما هو حال مرحلتى

الشباب والمراهقة . ولقد نقول ان الكهل يهتم بذات العمل الفني بعد أن كان يهتم في شبابه ومراهقته بالصدى الذي يتأتى عن اذاعة العمل الفني على الملأ .

سادسا ـ تقبل نقد الآخرين الذين لهم وزنهم في مجال النقد الفني :
فالكهل الفنان يتشوف الى ما يقوله النقاد بغير وجل أو غيظ . وهو يتعقل ما يقال له . فان وجد أن النقد الذي يوجه الى أعماله الفنية نقد موضوعي فانه لا يحجم عنه ولا يؤثر مثل ذلك النقد في مشاعره بالتجريح ، بل يجد فيه اكمالا لمسيرته الفنية . وعلى العكس فانه اذا ما وجد أن النقد الموجه الى أعماله الفنية صادرا عن غيرة منه أو عن حنق عليه أو عن تعصب ضده فانه يعزف عنه في هدوء ولا مبالاة . انه ينصرف عنه انصرافا هادئا ولا يحاول الدفاع عن عمله الفني كما كان يفعل في شبابه ومراهقته . انه يكتفي بالانصراف عن النقد والسكوت عليه .

سابعا ـ التمييز المستنير بين المديح الأمين وبين المديح الأجوف :
ان الكهل لا يطرب لأى مديح كما كان حاله في المراهقة والشباب . فالواقع أن المراهقين والشباب يهتزون طربا عندما يمدحهم الآخرون سواء كان المديح صادرا عن وعي وتبصر وتقدير حقيقي ، أو كان صادرا عن شخص متملق أو متقرب أو مغرض أو منافق أو مشجع لمجرد التشجيع أو مبالغ أو جاهل بما يقع عليه من نتاج فني . ومعنى هذا أن الكهل يتبصر ويتفهم ويقدر ويقيم ما يستمع اليه من ثناء . فهو يهتم بأن يكون الثناء صادرا عن شخصية فاهمة ولها كعب عال في المجال الفني الذي ينال الثناء . ثم هو يهتم بمعرفة نوع الشخصية التي تسدى اليه المديح . ثم هو أخيرا يهتم بأن يكون المديح متمشيا مع ما يتوقعه هو من تقدير لعمله الفني وليس أكثر من ذلك . وهو على كل حال يربط فيما بين النقد وبين الثناء . ذلك أن النقد الصحيح يجمع بين ابراز المحاسن والعيوب على السواء .

مراحل نمو الأديب

الأديب فى طفولته الأولى :

قد يدهش البعض لأننا نتحدث فى هذا الموضوع عن الأديب فى طفولته الاولى . ذلك أنهم يعتقـدون أن المواهب الشخصـية ـ والأدب توافرها فى البيئة التى تحيط بالطفل الذى لديه استعداد أو موهبة حتى تشير فى الواقع الى بزوغ المواهب كنبت صغير للغاية فى مرحلة الطفولة المبكرة . ناهيك عن وجود مجموعة من الظروف أو الشروط التى يجب توافرها فى البيئة التى تحيط بالطفل الذى لديه استعداد أو موهبة حتى يتسنى اخراج المكنون من المواهب الفطرية المخبوءة فى طيات الشخصية من حيز الكمون الى حيز الواقع الاجتماعى .

ولعلنا نبدأ بالسمات الشخصية أو الخصائص التى تبدو لدى الطفل الذى يحمل فى شخصيته موهبة الأدب ولسنا بحاجة الى ابراز أهمية استعراض تلك السمات أو الخصائص . ذلك أن الوالدين أو الكبار من حول الطفل الذين يقفون على وجود تلك السمات أو الخصائص يكون عليهم مسئولية العمل على رعايتها وتوفير الجو المناسب لاستمرار نموها وبزوغها وترعرعها . وأهم تلك السمات أو الخصائص هى :

أولا ـ ان الطفل الأديب يتسم بالقدرة الهائلة على استيعاب مجموعة كبيرة من الكلمـــات :

فالحصيلة اللغـوية لدى الطفـل الأديب تكون خصـبة ومتزايدة الخصـوبة . فثمة أطفـال لديهم قدرة هائلة على استيعاب الكلمـات الجديدة التى تصافح آذانهم . انهم يضيفونها الى حصيلتهم اللغويـة ويقومون بترديدها مستخدمين لها عدة مرات حتى تصبح من قوام لغة كلامهم.

والواقع أن علماء النفس يستطيعون اليوم قياس الحصيله اللغويه لدى الطفل في أية سن • وثمة ما يسمى بالعمر اللغوى • وثمة أيضا ما يسمى بمعدل الحصيلة اللغوية لدى الطفل • فلقد قام علماء النفس بتحديد عدد الكلمات التى يحصلها متوسط أطفال سن ما من الأسنان • ويكـــون متوسط عدد الكلمات ذاك هو الأساس الذى ينبنى عليه القياس • فاذا ما افترضنا أن المتوسط لعدد الكلمات فى سن معينة هو خمسمائة ، ولكن الطفل الذى تقوم بقياس حصيلته اللغوية حاصل على ستمائة كلمة • فان معدل محصلته يكون $\frac{٦٠٠}{٥٠٠} \times ١٠٠ = ١٢٠$

ويكون عمره اللغوى هو ست سنوات لغوية •

ثانيا ـ اختراع الطفل الأديب لكلمات جديدة يسد بها حاجاته الكلامية :

فعندما يجـد الطفل الأديب نفسـه عاجزا عن التعبير لأن حصيلته اللغوية فقيرة نسبيا ولا تلاحق رغبته فى التعبير عما يخالجه من أفكار ومشاعر ، فانه يسارع الى ابتكار الفاظ جديدة لم يسبقه أحد اليها • ولقد يعمد الطفل الأديب الى ابتكار كلمات جديدة للاشارة الى أشياء لديه يعرف أسماءها ، ولكنه امعانا منه فى الابتكار أو رغبة منه فى تدليل أشيائه ، فانه يأخذ فى اختراع مسميات جديدة خاصة به • وقد تكون الموهبة الابتكارية اللغوية قوية لدى الطفل الأديب لدرجة أنها تبحث لها عن منفذ ، فتعثر عليه فى هذا النوع من الابتكار الكلامى • يقول أحد الأدباء انه فى طفولته الأولى كان يسمى دميه بأسماء غريبة ، بل انه كان يسمى ملابسه بأسماء من ابتكاره • فكان يسمى حذاءه « انديشى » مع أن أحدا لا يسمى الحذاء بتلك التسمية • فكأن الأديب الصغير يريد أن يخلق لنفسه عالما لغويا جديدا جدة تامة تنطبع عليه بصمته الشخصية الخالصـــة •

ثالثا ـ قلب الكلمـــات أو ادخال تعديلات عليهـا للاشارة الى معنيين فى وقت واحد :

فبدلا من أن يقول « كورة » للاشـــارة الى الكرة ، فانه يقول « روكة » ، وبدلا من أن يقول « شبشب » يقول « بشبش » وبدلا من أن يقول « فتحى » يقول « حتفى » • ولا يكون قلب الكلمات نتيجة عجزه عن نطق الكلمـــات نطقـة صحيحا ، بل يكون نتيجـة للرغبة فى اللعب وتقليب الكلام على يمكن تقليبه عليه • ولقد ينادى الطفـل والديه دفعة واحدة فيقول « باما » أو « مابا » بدلا من أن ينادى أباه وحده بقوله

« بابا » ووالدته وحدها بقوله « ماما » ولا يكون هذا الادغام نتيجة للجهل ، بل يكون نتيجة التلاعب بالكلام ٠

رابعا ـ حفظ الطفل الأديب لمجموعة كبيرة من المقطوعات التى تعتمد على النغم المسجوم :

فالطفل يتهلل لدى سماعه للأناشيد الطفلية والمقطع المسجوعه التى تستخدم فى اللعب ٠ أذكر من ذلك قطعة كنا نرددها ولما نبلغ الخامسة بعد هى « هنا مقص وهنا مقص ، هنا عرايس بتترص ، فيهم واحدة شامية ، شعرها ضانى ضانى ، لفيته على حصانى ، وحصانى طلع الجبل ٠٠٠ الخ » ومن الألعاب الكلامية التى أذكر أننا كنا نستمتع بها فى هذه المرحلة من العمر لعبة « كيك على العالى ، وكيك على الواطى ٠٠٠ الخ ٠ وفى هذه المرحلة أيضا يطرب الطفل لدى سماعه الأمثال الشعبية ، وتعلق فى ذاكرته بعض منها ويردده حتى فى غير موضعه ٠ فهو يسمع الكبار يقولون « الشيخ البعيد باتع » و « موت يا حمار » « جت الحزينة تفرح ملقتلهاش مطرح » الى غير ذلك من أمثال وجمل تقال فى بعض المناسبات ٠

خامسا ـ اشتراك الطفل الأديب فى اللعب الجماعى يعتمد على بعض الكلمات أو الجمل :

من ذلك لعبة المساكة أو الاستغماية ٠ فمثل تلك الألعاب تشجع الطفل على التعبير عن نفسه فى وسط الجماعة ٠ ومن الطبيعى أن يجد الطفل الفرصة سانحة له للتعبير عن انفعالاته بالصراخ وبالضحك وبالنطق بأعلى صوته مع الجرى والقفز والاتيان بالحركات والاشارات والايماءات المتباينة ٠ ونحن نعتقد أن أطفال العصر الحالى الذين يتسمرون أمام شاشة التليفزيون قد حرموا من ممارسة تلك الألعاب التى كانت تعمل على تفتيق المواهب والتدريب على الابانة الحركية والكلامية والانفعالية ٠

سادسا ـ انكباب الطفل على مصادر الخبرة الحية والخبرة الرمزية :

فالطفل الأديب ينصت باهتمام بالغ الى الأحداث التى تقع حوله فى بيئته ، وينصت الى القصص التى تقص أمامه ٠ كما أنه يتأمل المواقف وما يرتسم على الوجوه من انفعالات ، ويتأمل وسائل التعبير المتباينة

التى يستعين بها الناس فى الابانة عما يخالجهم من أفكار ومشاعر ٠ ناهيك عن اهتمام الطفل الأديب بوسائل عمل الأشياء وممارسة الأعمال، وما يستخدمه أصحاب الحرف المتباينة من كلام يميزهم من سواهم ٠ والطفل الأديب يتلقف الجرائد والمجلات يتأمل ما تحمله من صور ٠ وتستهويه المجلات الخاصة بالأطفال ، فيقضى الساعات فى تأمل صورها ٠ ومن الطبيعى أن يتابع الطفل الأديب ما تذيعه محطات الاذاعة من قصص ، وما يعرضه التليفزيون والسينما من أفلام ومسلسلات وغير ذلك من أحداث ٠

وعلينا أن نعرض بعد هذا للظروف أو الشروط الواجب توافرها حول الطفل الأديب حتى تتفتق مواهبه وتبزغ استعداداته نحو ممارسة فنون الأدب ٠ وفيما يلى أهم تلك الظروف أو الشروط :

اولا ــ توفير جو من التلقائية والطمانينة حول الطفل :

فالواقع أن الطفل اذا ما أحس بأن الجو الاجتماعى من حوله يساعده ويشجعه على التعبير عن ذاتيته فى تلقائية ، واذا أحس بالأمان يشيع من حوله ، فانه يتشجع عندئذ على ابداء ذاتيته فى حرية وانطلاق وعدم تقيد ٠ ومن الطبيعى أن هذا يساعده على التدرب على المواقف الاجتماعية التى يكون فيها متحدثا الى الآخرين من حوله ٠ فاذا أخذنا فى اعتبارنا أن الأدب هو بمثابة رسالة يريد الأديب ايصالها الى الآخرين ، فاننا ندرك اذن أن توفير جو الطمأنينة والأمان حول الطفل يكون حافزا له على الانطلاق فى مضمار التعبير الأدبى اذا كانت لديه الموهبة واذ اكان مفعما بالاستعداد الأدبى ٠

ثانيا ــ توفير الجو الاجتماعى والعدد الكافى من الأتراب :

ذلك أن الطفل فى حاجة الى مسرح اجتماعى مناسب يلعب عليه أدواره الأدبية المناسبة لسنه ٠ والواقع أننا مهما عمدنا نحن الكبار الى توفير كل شىء للطفل ولكننا لم توفر له زملاء الطفولة ، فاننا لا نكون بذلك قد أعددنا له أى شىء ٠ فلا بد اذن من احاطة الطفل بأطفال آخرين يتعامل معهم بالأخذ والعطاء ، واللعب واللهو معهم ٠

ثالثا ـ توفير فرص الغناء والرقص واللعب الذى يحمل الطفل على الابانة الحركية والكلامية :

فثمـة فى الواقع علاقة وثيقـة بين التعبير الحركى وبين التعبير الكلامى • فالناس بعامة ، والأطفال بخاصة يعبرون بأجسامهم وألسنتهم على السواء • ولا تقل أهمية الحركات تصدر عن اليدين والرجلين وباقى الجسم عن أهمية اللسان ينطق ويعبر عن خلجات النفس وعما يدور بالذهن من أفكار •

رابعا ـ توفير مصـادر الخبرة أمام الطفل بغير تدخـل أو توجيـه من جانب الكبار :

فالواقع أن أى تدخل من جانب الكبار بقصد توجيهه أو تعليمه ، انما يفسد عليه جوه الأدبى • وحتى اذا ألح الطفل بالسؤال عن معنى احدى الصور ، فالأفضل تركه فى حيرة • ذلك أن الحيرة التى يستشعرها الطفل تزيد من تعلقه بمصادر الخبرة • ولعل من أفدح الأخطاء فى هذه المرحلة اجبار الطفل على تعلم القراءة والكتابة والحساب •

الأديب فى طفولته الثانية :

فى هذه المرحلة من النمو التى تبدأ بعد الخامسة وتستمر حتى العاشرة نجد أن مواهب الطفل واستعداداته الأدبية تبزغ بعض البزوغ• انه يكون أكثر قدرة على التعبير عن ذاته ، وأكثر قدرة على تحصـيل المفردات اللغوية الجديدة ، بل ويكون أكثر قدرة على استخدام الجمل فى المواقف المتباينة ، ويكون أكثر تأثيرا بما يبين عنه من كلام فيمن يحيطون به من أتراب وكبار • وفى هذه المرحلة أيضا يكون الطفل قادرا على تعلم لغة أو لغات أجنبية يقوم بقراءتها وكتابة بعض مفرداتها ، كما يتسنى له قراءة القصص والوقوف على العناوين الرئيسية بالجـرائد والمجلات ونحوها •

وعلينا أن نبدأ بتقصى الخصائص والسمات النفسية الأدبية التى يختص بها طفل هـذه المرحلة ، حتى يتسنى لنا بعد هـذا أن نتناول الوسـائل أو الشروط التى يجب أن توفرها له فى تربيتنـا له حتى لا تنطفىء لديه جذوة الروح الأدبية من جهة ، وحتى يتسنى لنا أن نهيىء له المناخ المناسب لترعرع مواهبه واستعداداته الأدبية حتى أحسن حال

وأكمله من جهة أخرى . وفيما يلى خصائص وسمات الطفل الادبية التى يتمتع بها فى هذه المرحلة :

أولا : يتمتع طفل هذه المرحلة بالحصول على وسائل التحصيل الأدبى بنفسه ، بعد أن كان فى مرحلة الطفولة الأولى معتمدا فى ذلك على ما يصل الى سمعه وبصره من مؤثرات وانطباعات عفوية . فهو هنا يكون قد تسلح بمعرفة القراءة والكتابة ، فيستطيع أن يتناول القصة المناسبة لسنه بنفسه ، وأن يقوم بقراءتها وحده بغير ما حاجة الى من يقصها عليه . ومعنى هذا سيكلوجيا أن طفل هذه المرحلة يستطيع أن يتمتع بقدر كبير من الاستقلال فى تحصيل المعرفة . وكل ما يطلبه من غيره من الكبار هو توفير مصادر المعرفة له من قصص ومجلات ونحوها تناسب قدرته ومستواه ، ويكون عليه هو أن يقرأ ويطلع ويستوعب معتمدا فى ذلك على نفسه .

ثانيا : يستطيع طفل هذه المرحلة ـ وبخاصة فى نهايتها ـ أن ينقل انطباعاته الى الورق . فهو يستطيع أن يكتب الفكرة مع رسمها بطريقته الخاصة . فالطفل هنا يود أن يكون متأثرا ومؤثرا فى الوقت نفسه . بيد أنه يكون فى نفس الوقت بحاجة الى التشجيع وعدم الفت فى عضده . ولعل بعض الأطفال الأدباء فى هذه المرحلة من العمر يكتبون أول قصة يؤلفونها أو أول انطباع أو خاطر يرد الى أذهانهم . ونستطيع أن نزعم أن هذه المرحلة مهمة فى تكوين الأديب الايجابى الذى يكتب بداءة وعن صدور عن ذات نفسه .

ثالثا : تلعب الأحداث الأسرية والاجتماعية دورا كبيرا فى تشكيل شخصية الطفل الأديب فى هذه المرحلة . فموت أحد الوالدين أو طلاقها أو زواج الأب بزوجة أخرى غير الأم وبالاضافة اليها ، أو الانتقال من البلدة أو القرية أو الحى ، أو الانتقال من المدرسة وفقد مجموعة الأصدقاء أو التخلص من مجموعة من الأعداء ، أو حدوث كارثة اجتماعية أو نشوب حرب أو وقوع زلزال ، أو التعرض لكارثة اقتصادية تحيق بتجارة الوالد أو غير ذلك من أحداث ، مما يؤثر تأثيرا بعيد المدى فى تشكيل وجدان الطفل الأديب ، ويكون له أثر قوى فى كتابته وفى أسلوبه وفى الصيغة العامة التى تصبغ أدبه مستقبلا طوال حياته .

رابعا : يكون طفل هذه المرحلة سريع الحفظ متقنه . فهو يستطيع أن يحفظ قصيدة برمتها مشكلة تشكيلا سليما ، كما يستطيع أن يحفظ

قصة بكاملها عن ظهر قلب • ونستطيع أن نقول ان قدرة الطفل على الحفظ في هذه المرحلة تفوق قدرته في أية مرحلة من مراحل عمره جميعا ، سواء مرحلة الطفولة الأولى أم مراحل المراهقة والشباب والكهولة والشيخوخة • والحفظ الذي نقصده هو حفظ النصوص من جهة ، وحفظ الأحداث بترتيبها من جهة أخرى • ولعل أن تكون هذه المرحلة بمثابة المخزن الادبي الذي يمكن أن يستوعب ما يراد استيعابه به من محفوظات ، ثم ان تكون هذه المرحلة بمثابة المدرب للطفل على النطق السليم وعلى اكتساب موسيقى اللغة اكتسابا سليما ودقيقا • ولسنا نبالغ اذا قلنا ان أفذاذ الأدباء مدينون لهذه المرحلة بالقسط الأعظم من أساسيات المعرفة الأدبية واللغوية لديهم • فاللغة في هذه المرحلة هي موسيقى الكلام ، وليست مجرد نحو وصرف وبلاغة وعلوم لغوية أخرى • ويخطيء من يحمل طفل هذه المرحلة مشقة تعلم النحو • والأحرى به أن ينتهز فرصة قدرته على الحفظ ويشحن ذاكرته بروائع الكلام والبيان • ويكفي ان يعتاد الطفل في هذه المرحلة النطق السليم لا عن معرفة بالنحو والاعراب ، بل عن اعتياد وتذوق الموسيقى الكلام • فهو يبين بطريقة سليمة نتيجة امتصاصه وتشربه بتلك الموسيقى الكلامية التي استشفها من حصيلة حفظه للنصوص الكثيرة • فهو يعتاد النطق السليم أو الكتابة السليمة كما سبق أن تسنى له الاعتياد على المشي واستخدام يديه في تناول الأشياء بالطريقة الصحيحة •

خامسا : تعتبر هذه المرحلة هي مرحلة الكبت الأساسية في حياة المرء • فهو يتلقى الكثير من المضايقات ولكنه يعجز عن الافصاح عنها واخراجها الى خارج نفسه خوفا من بطش الكبار من حوله • فهو يتلقى ما يتلقاه ويحتجزه لا شعوريا في لا شعوره • فثمة اذن قاهر يقهره ، وثمة معايير أخلاقية صارمة توزن بها تصرفاته وكلامه خلافا لما كان عليه الحال قبلا في أثناء طفولته الأولى • فما كان يستساغ منه ، أو يسكت الكبار عليه قبلا ، لم يعد يحتمل ، بل صار سيف النقد مصلتا عليه • فهو يخشى النقد ويخشى العقوبات تفرض عليه ، ومن ثم فانه يكبت مشاعره الداخلية ، مكتفيا باللجوء الى أحلام يقظته علّه يجد فيها الشفاء ، ولكنها بدل أن تشفيه من مضايقاته ، فانها تزيدها ايلاما ، ومن ثم فانه لا يجد بديلا سوى كبت مشاعره في دخيلته في أعماق لا شعوره •

وعلينا بعد هذا أن نعرض لأهم ما يجب مراعاته في تربية طفل هذه المرحلة حتى تبزغ مواهبه واستعداداته الأدبية :

أولا : توفير الخيارات الكثيرة أمام الطفل بازاء المصادر الخبرية التى يستقى منها خبراته الأدبية . فمن الخطأ الشديد أن نفرض ذوقنا نحن الكبار على الطفل ، أو أن نتخير له نحن ما يقرؤه أو ما يقوم بحفظه . فليحفظ ما يحفظ ، وليكن له دور رئيسى فى اختيار ما يقوم بحفظه . المهم هو توفير الخيارات من جهة ، وترك الحرية للطفل للاختيار من جهة ثانية ، وعدم تحديد وقت ينتهى الطفل فيه من الحفظ من جهة ثالثة .

ثانيا : اذن فالتوجيه التربوى هنا يجب أن يقتصر على المهارات القرائية والكتابية فحسب . فعلى المعلم أن يدرب تلاميذه على كيفية القراءة وعلى كيفية الكتابة ، ولكن حذار أن يتدخل فى المضمون الخبرى. ان المعرفة الأدبية معرفة تذوقية ، وليست معرفة موضوعية . فاذا ما تدخلنا فى أذواق الأطفال ، فاننا نكون بذلك قد حكمنا عليها بالفساد والبوار والجدب .

ثالثا : عدم التدخل المباشر لتصحيح أخطاء الطفل الكلامية أو الكتابية . فاذا ما وقفنا بالمرصاد أمام الطفل فى أثناء القائه لقطعة من المحفوظات أو فى أثناء قراءته ، فانه يفقد التسلسل النغمى الذى يعيش فيه ، ويتهيب الالقاء أو القراءة . وكذا اذا ما تربصنا بالطفل فنقوم بابراز أخطائه الكتابية ، فانه يتوقف عن الكتابة ولا يبين عن نفسه بعد خوف الوقوع فى الخطأ . والواقع أن التمكن من القراءة أو الالقاء أو الكتابة يسير وفق مبدأ المحاولة والخطأ . فالخطأ ضرورى ، وهو يتلاشى شيئا فشيئا بكثرة تقليد النغم اللغوى الذى يستمده الطفل من محفوظاته . فاذا أردت تقويم لسان أو قلم طفلك ، فلا تصحح له أخطاءه ، بل شجعه على مزيد من الحفظ . ولا بأس أن يخطىء بصفة مؤقتة الى أن يتم تمرنه بالقدر الكافى فيتخلص عندئذ من أخطائهالكلامية والكتابية على السواء .

رابعا : احترم وجدان طفلك وما يجيش فى صدره من عواطف ثائرة ، واعطه الفرصة للتعبير عن خلجات نفسه بالطريقة التى يريدها . واظهر له اعجابك اذا ما أجاد التعبير ، واظهر استحسانك اذا ما استخدم بعض الكلمات الجديدة أو المصطلحات العلمية أو الأدبية أو الفلسفية . ولا توبخه اذا ما استخدم كلمة فى غير موضعها ، بل نبهه الى ذلك بأن تستخدمها أمامه استخداما صحيحا . ولكن لا تلجأ الى علوم اللغة ، بل قدم له الأمثلة الحية فحسب . وحتى اذا لم تنبه طفلك الى أخطائه فى هذه المرحلة وقنعت باقتحامه لمجال جديد من الكلمات والمصطلحات ،

فان سكوتك على أخطائه • أفضل فى الواقع من توبيخك له أو استهزائك به أو سخريتك من عجزه أو تسرعه أو عدم تبصره بصحيح الكلام •

خامسا وأخيرا : لا تحاسب طفلك على ما قام بقراءته وعما لم يقم بقراءته من كتب أو قصص وفرتها له فى مكتبته • ذلك أن مهمتك تنتهى عند حدود توفير الكتب والقصص له ، وليس لك الحق فى المراجعة والتقييم •

الأديب فى المراهقة :

تتسم مراهقة الأديب بمجموعة من السمات نكتفى بذكر أهمها على النحو التالى :

أولا : تجيش نفس الأديب المراهق بالعواطف والانفعالات التى يجد لديه رغبة ملحة فى التعبير عنها واخراجهـا من نطاق نفســه الى الواقع الخارجى بوسيلة ما من وسائل الابانة والافصاح • ومعنى هذا فى الواقع أن دخيلة الأديب فى مراهقته تضغط على خارجيته ، وأن المظاهر التعبيرية التى يتسم بها سلوك المراهق الأديب انما هى تأثر أو انعكاس لما يشتعل بداخله من عواطف وانفعالات •

ثانيا : تأتى تعبيـرات المراهق الأديب بمثـابة تفجرات بيــانية ، فيأتى العمل الأدبى تصيرا وتعبيرا عن انفعال آنى يتعلق بموقف بالذات • فكلما ثارت عواطف وانفعالات فى قلب المراهق الأديب فانه يســارع بالتعبير عنها باللسان أو بالقلم • ولكن ما يفتأ المراهق بعد أن يعبر عن وجداناته الثائرة أن يجد نفسه فى غير ما حاجة الى الافصــاح الأدبى • فلكأن الأدب لديه وليد الحاجة النفسية الراهنة المتعلقة بموقف بالذات •

ثالثا : بيد أن المراهق الأديب يكون بحاجة الى مثير خارجى • والمثير الخارجى يستنهض لديه المقومات النفســية الفائرة بطبعهـا لديه • فهو يبحث عن ثوب خارجى يلبســه وجداناته الفائرة وعواطفـه الزاخـرة وانفعالاته الجياشة •

رابعا : للناحية الجنسية نصيب الأسد فى حياة المراهق الأدبية • فهو يتعشــق الجنس ويتماق بالحب ويرى العــالم من حوله من زاوية جنسية • فهو يرى فى كل شىء معنى جنسيا على نحو ما من الأنحاء • ولكأنه يترجم الوجود كله ترجمة جنسية لا ترجمة موضوعية • بيد أن الجنس لدى المراهق يتخــذ فى كثير من الحالات معنى رومانسيا وليس

معنى بيولوجيا • فالمراهق يرى فى الجنس معانى لطيفة تتسم بالشفافية والقدسية • ومن ثم فانه ينحو الى الغزل الرقيق ، وفى تعبيره عن حبه يبعد عن وصف الجسم الى حد بعيد ، ولكنه يمعن فى وصف شفافية الحبيبة ، كما أن المراهقة ترى فى الحبيب المعنى الكامل للرجولة والقوة والذكاء وخفة الروح •

خامسا : وكثيرا ما يسمو المراهق بالأحاسيس الجنسية الى آفاق روحية ، فيحيل حبه من المخلوق الى الخالق • ويرى فى التعفف والتقشف معانى أسمى من المعانى الجنسية • فهو يوجه حبه للجنس الآخر الى حب دينى للخالق وللانسانية وبخاصة للضعفاء والعجزة والمعوقين منها •

سادسا : ينكب المراهق على القراءات المتباينة يعب منها عبا ويغترف منها اغترافا متواصلا • فهو يصبو الى مصادر الخبرة المتباينة ، سواء كانت الخبرة عن طريق الكتب أم عن طريق المجلات أم عن طريق الاذاعة والتلفزيون أم عن طريق الرحلات والجولات • أم عن الطريق الشخصى المباشر بالاتصال ببعض الأفراد الذين يستشف فيهم الحكمة والمعرفة الغزيرة •

وعلينا بعد هذا أن نستعرض الظروف أو الأحوال التى يجب توافرها حول المراهق الأديب حتى تبزغ مواهبه الأدبية من حيز الكمون الى حيز الواقع أو الأداء •

ثمة أولا : توفير المسرح الأدبى الذى يستطيع المراهق أن يفصح من خلاله عما يجيش فى نفسه من مشاعر وأحاسيس• والمسرح الذى نقصده اما أن يكون مسرحا للكلام ، واما أن يكون مسرحا للكتابة • فالمراهق الأديب يود لو أن الدنيا كلها تسمع صوته وهو ينشد الشعر أو وهو يلقى عليهم الكلام الذى دبجه ببراعة ، وهو يود أيضا لو أن الدنيا بأسرها تقرأ ما كتبه من أفكار وما سجله بقلمه من نثر يعالج مشكلة أو يعبر عن رأى فى موضوع أو يعبر عن عواطفه الشخصية . ونأسف اذ نقرر أن شباب الأجيال المعاصرة والحديثة لم يحظوا بمثل هذا المسرح . ذلك أن المدارس لا تتيح لجميع تلاميذها فرصة الابانة عن ذواتهم من جهة ، ولأن وسائل الاعلام ــ مهما كثرت نسبيا ــ فانها تعد قليلة ، ولا تتسع الا لجهابذة الفكر والمجيدين جدا من الأدباء • والواقع أنه مالم تتوافر مسارح الأدب أمام المراهقين بالمدارس ، فان مواهب واستعدادات قيمة كثيرة تدفن ولا يقيض لها أى فرصة للبزوغ الى حيز الواقع •

ثانيا : تشجيع المراهق على التعبير عن نفسه • ذلك أن الكثير من المراهقين يرغبون فى التعبير عن خلجاتهم • ولكنهم لا يجدون تشجيعا

من الكبار • ناهيك عن أولئك الذين ما يكادون يبدأون فى التعبير عن أنفسهم حتى يجدوا من يصد عنهم أو يستهزئ بهم أو يفت فى عضدهم • ومن ثم فانهم يتوقفون عن التعبير عن أنفسهم ويطئون الأدب وهم بعد لم يكادوا يبدأون فيه •

ثالثا : توجيه المراهق الأديب الى أخطائه برفق وواقعية • فاذا ما أردت توجيه المراهق ، فان عليك بالنصائح التى يكون بمستطاعه تنفيذها • لا تقل له مثلا « ان اسلوبك ردئ ، أو ان أسلوبك بحاجة الى تنقيح » ، بل حدد الكلمة التى يجب حذفها ، أو العبارة التى يجب تعديلها بطريقة معينة • والواقع أن المراهق اذا ما وثق فيك ، فانه ينفذ جميع توجيهاتك التى يستطيع تنفيذها • فعليك بالرفق به وتشجيعه والأخذ بيده ووضع أصبعه على مواطن الخطأ ومواطن الصواب • حدد له أسماء بعض الكتب التى اذا ما قام بالاطلاع عليها ، فانه يفيد منها كثيرا فى أسلوبه وفى تصوراته الذهنية • ولكن لا تتعقب المراهق بالنقد ولا تضيق عليه الخناق حتى لا ييتئس ، وتغلق الأبواب أمامه •

رابعا : حث المراهق على التمكن من لغته العربية من جهة ، ومن لغة أجنبية واحدة على الأقل من جهة أخرى • ونعنى هنا بالتمكن القدرة على استخدام اللغة قراءة وكتابة بالحد الأدنى على الأقل • ذلك أن المراهق يكون بحاجة الى مثل هذا الحث ومثل هذا التوجيه الى أهمية التمكن من اللغة أو اللغات ولا يكفى أن ينتج المراهق شعرا أو نثرا ، بل يجب أن يهتم باتقان ما يكتبه وذلك عن طريق المواظبة على القراءة الأدبية فى التراث الأدبى العربى والأجنبى ، وكتب الأدب الحديثة •

خامسا : المام المراهق الأديب بأساسيات العلوم المتباينة ، وفروع الثقافة على تباينها • ذلك أن الأدب يختلف اليوم عنه فى العصور الخوالى • فالأديب فى العصر الحديث لابد أن يقع على أصول العلوم المتباينة وأن يقف على مجريات الثقافة الانسانية وما توصلت اليه بالفعل• فالأديب القديم الذى كان يكتفى بالتعبير عن حالاته الانفعالية وعن عواطفه الشخصية لم يعد فى العصر الحديث هو الأديب الحقيق بالتقدير • فالمطلوب من أديب اليوم أن يكون شخصية مستنيرة ومتبصرة بالاتجاهات المعاصرة وأن يكون ملما بأساسيات الثقافة وبما توصلت اليه العلوم من حقائق متباينة • وبتعبير موجز نقول ان الأديب اليوم يجب أن يكون ابن عصره لا بالمعنى المحلى للكلمة ، بل بالمعنى العالمى • فهو يجب أن يكون طافيا على سطح الحضارة ، بمعنى أن يكون واقفا على الابعاد الأربعة للحضارة البشرية ، أعنى البعد التاريخى المتعلق بالزمان ، ثم البعد الآنى

المتعلق بالمنجزات العلمية والتكنولوجيــة ، ثم البعــد الاطلاقى المتعلق بالحكمة والفلسفة وما تشتمل عليه من منطق ، ثم أخيرا البعد الرياضى وما يتعلق بالنظريات الكونية التى تتخذ لها قواعد وأصـــولا رياضية كنظرية النسبية وغيرها .

وعلينــا ان نعرض للمعوقات التى تعترض طريق المراهق الاديب والتى تعمل على الفت فى عضده . فثمة :

أولا : الشعور بالقصــور اذا ما قارن المراهق نفسه بكبار الأدباء والمفكرين . ذلك أن المراهق الأديب يحس فى نفســه تناقضــا فيما بين طموحه واحساسه بالقوة والقدرة ، وبين واقعه الضعيف أو المتخلف ولعله يحس بأن البون واسع بينه وبين بلوغ اربه فى الشهرة والمجد ، ومن ثم فانه ينكص عن مواصلة بذل الجهد وعن محــاولة التبريز والتفوق على أقرانه من الأدباء والذين أمسكوا بالقيادة الأدبية فى البلاد .

ثانيا : الانشــغال فى الدراســات المنتظمة والاهتمام بالمقــررات الدراسية التى ينتظم بها بقصد الحصول على مجموع يسمح له بالالتحاق بالثانوى ثم بالجامعة . ومن المعروف أن المناهج الدراســية تقيد حرية المراهق فى الاختيار . فهو مضطر لقضاء معظم وقت الدراسة فى استيعاب المواد الدراسية التى تبعد كثيرا أو قليلا عن المناخ الأدبى وعن مجــالات الفكر التى تغذى مواهبه الأدبية .

ثالثا : وسائل الترفيه وعلى رأسها التليفزيون التى تبعد بالمراهق الأديب عن مناهل الأدب وتقدم اليه قشور الأدب وتعزف عن لبه . ذلك أن لب الأدب لا يصلح للعرض على شاشات التليفزيون . ولقد يحسب المراهق الأديب أن ما يعرضه التليفزيون أو ما يذاع فى الراديو يكفى لأن يخلق منه أديبا ، فيعمل ذلك على ضمور مواهبه واستعداداته الأدبية .

رابعا : قلة الموارد المالية المتاحة للمراهق فى الغالب . فهو يعجز عن شراء الكتب الأدبيــة التى تستهويه . ذلك أن ما يمنحه له والداه يكفيه بالكاد لسد حاجاته الضرورية .

خامسا : قلة المكتبات العامة التى تعير الكتب للمترددين عليها . وحتى اذا وجدت مثل تلك المكتبات فى الحى الذى يقطنه المراهق ، فانها لا توفر له الكتب الأدبيــة الحديثــة ، ولا تقدم الخدمة المكتبية بطريقــة شائقة .

الأديب في الشباب :

من المعروف أن مرحلة الشباب هي مرحلة تبلور الشخصية واتخاذها لملامح ثابتة راسخة لا تكاد تتغير بعد ذلك خلال مرحلتي الكهولة والشيخوخة التاليتين لهذه المرحلة • صحيح أن ثمة تطورات تكتسبها الشخصية بعد اجتيازها مرحلة الشباب والانخراط في مرحلتي الكهولة والشيخوخة ، ولكن مما لاشك فيه أن تلك التطورات لا تعدو أن تكون تنقيحا ومجرد اضافات جزئية لأصول الشخصية وأساسياتها • فالمقومات الرئيسية للشخصية وملامحها الرئيسية تكون قد اكتسبت واستقرت بحلول مرحلة الشباب • ومن هنا فان ما ينتجه الشاب من أعمال في أي مجال ابداعي ، انما يعبر تعبيرا حقيقيا عن صلب شخصيته وعن قوامه الحقيقي •

وهذا ينسحب بالتأكيد على ما ينتجه الشاب الأديب • فأدب الشباب هو الأدب المعبر عن صلب وقوام وجوهر شخصية المرء • وكلما أخذ الشاب في التعبير عن نفسه في هذه المرحلة ، فانه يكون أكثر تأصيلا لشخصيته ، وأكثر افصاحا عن مكنونات نفسه ، وأكثر تعبيرا عن مواهبه الأدبية • على أن هذه المرحلة ليست مرحلة عطاء ناضج كما هو الحال في مرحلة الكهولة • ذلك أن التجارب والخبرات التي يكون الشاب قد اكتسبها — وان كانت تحدد ملامح وقوام شخصيته — فانها لا تكفي في الواقع لتقديم ما يمكن أن يقدمه الشاب • فهو يعبر عن أصالته ، ولكنها أصالة تنقصها الخبرة وينقصها النضج • ولعلنا نستعرض سويا أهم الملامح التي يتميز بها انتاج الشاب الأدبي على النحو التالي :

أولا : ان انتاج الشاب يكون قصير النفس • فالشاب يقدم أعمالا أدبية — حتى وان كانت ذات قوام يمكن أخذه في الاعتبار — فان المنجزات الأدبية للشاب لا تكون ذات نفس طويل • فالشاب الشاعر يستطيع أن يقدم المقطوعة الشعرية ، ولكنه لا يستطيع أن يقرض الملحمة أو القصيدة ذات الأبيات العديدة • والشاب يستطيع أن يقدم القصة القصيرة ، ولكنه لا يستطيع أن يقدم القصة الطويلة • والشاب يستطيع أن يخطط لعمل يستغرق منه يوما أو يومين ، ولكنه لا يقدر أن يخطط لعمل أدبي يظل منكبا عليه لعدة أشهر أو لعدة سنوات •

ثانيا : ربما يبدأ الشاب في مشروعات أدبية ولكنه لا يكملها ، بل ، قد ينكص عنها ويهملها ويشيح عن استمرار مواصلة انجازها • فهو يتحمس كل الحماس لأحد المشروعات الأدبية ، ويبدأ في التخطيط له،

ولكنه يكون معرضا للشعور بالسأم وبالميل الى مشروعات جديدة يكون لها بريق جديد خلاب فى نظره • فاذا ما سألت كبار الأدباء ومشاهيرهم عن المشروعات الأدبية التى بدأوها فى طور الشباب ولكنهم لم يتموها ، فانهم سوف يقدمون اليك قائمة طويلة بتلك المشروعات غير المنتهية • ولكن نفس أولئك الأدباء لم يعودوا يهملون ما سبق لهم التخطيط له أو الاعتزام على انجازه من مشروعات أدبية وقد انخرطوا فى مرحلة الكهولة أو مرحلة الشيخوخة • انهم فى هاتين المرحلتين الأخيرتين يصرون على الاستمرار فيما بدأوا فى التخطيط له أو ما سبق أن استحوذ على قلوبهم وقد امتلأوا حماسا لانجازه •

ثالثا : تتسم هذه المرحلة بالتدفق والسرعة • فالشاب الأديب يعكف على العمل الأدبى لساعات متواصلة بغير كلل أو ملل أو توان • انه ينكب انكبابا بكل طاقته ومشاعره ، وبكل ما أوتى من قوة • فهو يواصل العمل ليل نهار ، وقد يبالغ فى السهر حتى الصباح لانجاز عمل ما من الأعمال الأدبية • ولقد تجد المبالغة والتدفق متبديين فى حياة الشاب فيما ينفقه من نقود على شراء الكتب ، وما قد يتحمله من مشاق فى سبيل الحصول عليها • انه قد يقضى الليل وهو يتخيل نفسه وقد حاز مكتبة أدبية عظيمة تضم الكتب الأدبية فى اللغات التى يتقنها أو التى يرغب فى اتقانها فى المستقبل القريب أو البعيد •

رابعا : تتسم الأعمال الأدبية فى مرحلة الشباب بالعواطف المتدفقة والأحاسيس الرقيقة وبالتشبيهات والاستعارات التى يخلقها الشاب خلقا فى كتاباته الأدبية التى يقوم بابداعها • ويتجه الشاب نحو تناول الموضوعات التى تتعلق بالجنس الآخر • لقد يتخذ موقفا مشبوبا بالمرأة ، ولكنه قد يتخذ موقفا عدائيا بازائها • بيد أن الجنس ليس الموضوع الوحيد — أو حتى الموضوع الرئيسى الذى يستحوذ على أقلام الأدباء من الشباب ، بل هناك الموضوعات الدينية من جهة ، والموضوعات الوطنية السياسية من جهة أخرى • وهناك أيضا التفكير الفلسفى الذى يطل برأسه من وقت لآخر فى كتابات الأدباء الشباب •

خامسا : يعمد الأديب الشاب الى الاغراب واستعراض عضلاته الأدبية فيما يقوم بكتابته من أدب • فهو يحاول استخدام الكلمات الصعبة ، وينتحى الى العبارات الغامضة ، كما أنه يأخذ فى تقليد كتاب العصور القديمة وكذا الكتاب المشهورين بالغموض • فهو يعتقد اعتقادا راسخا أن الغموض والصعوبة والاغراب فى الكتابة شواهد على العمق والتمكن والتجديد • بيد أن نفس ذلك الشاب الأديب يبدأ فى التخلص

من النزعة الاغرابية بعد وقت يقصر أو يطول ، ويأخذ في التخفف من غلوائه متجنبا استخدام الألفاظ الغامضة أو الصعبة أو غير المستعملة ، كما يبدأ في هجران الأساليب الملتوية التي يعتريها الغموض والابهام ، ويأخذ في التبسيط والتزام الوضوح فيما يكتبه من شعر أو نثر ٠

ولعلنا نستعرض فيما بعد الظروف او الشروط التي تسمح للأديب الشاب بالنمو والنضج الأدبي أو قل ما يجب مراعاته في التعامل مع الأديب الشاب حتى يشتد عوده وتقوى بنيته الأدبية ٠ ونكتفي بذكر بعض تلك الشروط على النحو التالي :

أولا : ان الأديب الشاب بحاجة الى الاعتراف به والى الأخذ بيده وتشجيعه على مداومة الكتابة الأدبية والتعبير عن ذاتيته ٠ فالواقع أن اللامبالاة تقتل موهبة الشاب الأدبية ٠ ولكن لا نعني بتشجيع الأديب الشاب تملقه أو اعتبار كل ما يكتبه عظيما لا يأتيه الباطل من يمين أو يسار ، بل يجب تناول أعمال الشاب بنظرة نقدية موضوعية وعملية ٠ ذلك أن تحديد نقاط الضعف من جهة ، وتبصير الشاب بما يجب عليه دراسته من جهة أخرى انما يعمل على تقدمه في مضمار التعبير الأدبي ، بل ويعمل على التقدم به خطوات كبيرة وكثيرة الى الأمام مما ينتهي به الى النضج الأدبي ، واخراج مواهبه الأدبية من حيز الكمون الى حيز الواقع ٠

ثانيا : توفير المناخ الأدبي والامكانيات أمام الشاب لكي يجد المصادر الخبرية الأدبيــة متوافرة بين يديه ٠ والواقع أن من أكثر الصعوبات اعتراضا لطريق النمو الأدبي نقص المراجع وعدم توافر الكتب والمصادر المعرفية المتباينة أمام الأديب الشاب ٠

ثالثا : توفير فرص التدريب الأدبي أمام الشاب تحت ارشاد وتوجيه فني مكين ٠ فالواقع أن مدرس اللغة العربية المخلص والمتمكن يمكن أن يخلق من الشباب أدباء مبرزين ٠ بيد أن الواقع أن التدريب على التعبير الأدبي ليس من السهولة بمكان ٠ فلكم ثبط مدرسو اللغة العربية مواهب أدبية كانت تطل برأسها فيما يكتبه طلبة الثانوي من موضوعات تعبير ٠ ولكم استطاع بعض آخر من مدرسي اللغة العربيـة توفير الفرص أمام طلبتهم للتعبير عن ذواتهم أدبيا ، وقد وفروا لهم التدريب السليم للنمو الأدبي في مجال الابداع الأدبي كتابة وخطابة ٠ بيد أن مدرس اللغـة العربية ليس وحده المسئول عن تدريب طلبته عن التعبير الأدبي ٠ فلقد نقول ان المدرسين بعامة ومدرسي الآداب بخاصــة مسئولون الى جانب مدرسي اللغة العربية عن نمو تلاميذهم في مضمار التعبير الأدبي ٠

رابعا : لا شك أن وسائل النشر مهمة أهمية قصوى لبزوغ مواهب الشباب الأدبية • ونحن لا نعنى مجرد توفير مجالات للنشر أمام الشباب، بل نقصد أن يحصل الشاب الأديب على مكافآت مالية عما ينتجه • ونأسف اذ نقرر أن مجالات النشر تكاد تكون موصدة أمام معظم الشباب • وحتى اذا توافرت بعض تلك المنافذ ، فانها لا تعود عليهم بالكسب على الاطلاق • ونأسف اذ نقرر أيضا أنه حتى بالنسبة لكثير من الكهول والشيوخ الأدباء ، فان ما يقومون بنشره على صفحات الصحف والمجلات يكون بالمجان ، ولا تكون مكافآتهم سوى نشر اسمهم بجوار عملهم الأدبى • ونأسف أيضا اذ نقرر أن الكثير من الشباب الأدباء يترددون على دور النشر بما تم لهم انتاجه وقد تكلفوا كتابته على الآلة الكاتبة ، ولكنهم يجدون دور النشر صادة عنهم ، اذ يقابلهم الناشرون باستخفاف ، ولا يوافقون على نشر الأعمال الأدبية التى يقدمونها اليهم والتى بذلوا فيها الجهد الجهيد ، وقضوا فيها الوقت الطويل • ولقد يكون بعض تلك الأعمال الأدبية جيدا أو جيدا جدا ، ولكن الناشر يريد صاحب الاسم الذائع ، ولا يخاطر بتكلفة كتاب لا يضمن توزيعه وسد ما أنفقه عليه من مال وجهد ودعاية •

خامسا : وأخيرا فان الشاب بحاجة الى توفير فرص اقامة العلاقات الاجتماعية بالأدباء الآخرين من شباب الدول الأخرى عن طريق البعثات والتبادل الثقافى • فهذا مما يعمل على تعزيز خبراته الأدبية •

الأديب فى الكهولة :

تعتبر مرحلة الكهولة فى حياة الأديب المرحلة الخصبة والعميقة فى حياته الأدبية • فهى بحق مرحلة النضج والحصاد • ففيها يقدم الأديب جماع خبراته وأحسن أعماله الأدبية وأعمقها واطولها • ذلك أن هذه المرحلة تمتاز بالتؤدة والرزانة والنفس الطويل والافادة من الخبرات السابقة والتخطيط المستأنى واصابة الهدف وتحقيق الذات والنظرة الموضوعية الى الأشياء مع مسحة فلسفية تصبغ الأعمال الأدبية فى هذه المرحلة • ولعلنا نستعرض فيما يلى أهم السمات التى يتسم بها ما ينجزه الأديب فى هذه المرحلة على النحو التالى :

أولا — : يتسم عمل الأديب فى هذه المرحلة بالاتقان :

فالأديب الكهل لا يكتفى بأن ينتج أدبا ، بل هو يتحرى الدقة فيما يقوم بانتاجه من أدب • فهو يدأب على مراجعة ما يقوم بانتاجه مصححا

ومعدلا ومزيدا وحاذفا • وهو قبل أن يخط كلمة واحدة فى عمله يقوم بعملية تأمل واستشراف لما سوف ينتجه • فهو حذر قبل الانتاج ، وفى أثناء الانتاج وبعد الانتهاء من الانتاج •

ثانيا : يكون الأديب الكهل صابرا على تلقى النقد الذى يوجه الآخرون اليـه :

فهـــو لا يتبرم بما يوجـه اليه من استهجان أو من تجريح ، بل لا يصيخ السمع الى ما يجـــده غير صادر عن موضـــوعية من النقاد بل صادرا عن عوامل نفســـية كالغيرة أو الحقد أو النقد والتجريح للنقد والتجريح فحسب • ولكنه فى الوقت نفسه يتنـــاول النقد الايجابى الموضوعى بعين الاعتبار ، بل وبالشكر • وهو فى ذلك يفيد من خبراته السابقة ومما سبق له تحصيله من معرفة بأصول العمل الأدبى • وعندما يجد الأديب الكهل أن خصمه عنيد ومغالط ولكن عناده ومغالطته يهددانه فى الصـــميم ، فانه ينبرى لنقـاده العنيدين المغالطين مفندا أباطيلهـم ومزاعمهم بالحجج الدامغة • وهو يجد أن من ضمن أعماله الأدبية تلك الخصومات الأدبية التى يتسلح فى أثنائها بأسلحة البيـان • ولعلنا لا نخطىء اذا قلنا ان مساجلات طه حسين والعقاد والرافعى كانت من أهم المنجزات الأدبية التى أعطت الأدب لعهدهم حيوية ونشاطا رائعا •

ثالثا : التعبير عن فلسفة الأديب فى الحياة :

فالأديب فى الكهولة يكون قد كون لنفسه فلسفة فى الحياة قد تحددت معالمها واتضحت قسماتها بجلاء • وتظهر تلك الفلسفة فى ثنايا كتابات الأديب ، أو فيما يعلنه صراحة فيما يكتبه من مقالات • صحيح أن الأديب فى مرحلة الشباب يكون قد بدأ فى تكوين فلسفة له فى الحياة ، ولكن مما لا شــك فيه أن فلسفة الأديب فى شـبابه لا تكون متبلورة وواضـــحة ، ولكن تلك الفلســـفة فى مرحلة الكهـولة تكون قد اتخذت لنفسها وضعا ثابتا ، ولا يزيد الأديب عليها بعد ذلك سوى بعض الرتوش أو التعديلات الطفيفة التى لا ترتبط بالجوهر بحال •

رابعا : الالتزام بايقاع شخصى خاص فى الانتاج الأدبى :

فالأديب فى هذه المرحلة يكون قد اكتسب مجموعة من العادات الراسخة التى تتعلق بانتاجه الأدبى • فهو ينتج قدرا شبه ثابت خلال

فترات معينة • خذ مثالا لذلك أن ينتج الشاعر ديوانا واحدا كل عام ، او أن يكتب القصاص قصتين طويلتين كل عام • ولا يعنى هذا أن العمل الادبى يستحيل الى روتين ثابت ، بل يعنى أن قدرة الأديب الانتاجية تتحدد بشكل دقيق • فاذا أنت وضعت رسما بيانيا لما أنتجه أحد الادباء الكهول فيما بين الثلاثين والستين من العمر ، فانك ســوف تلاحظ الانتظام والثبات النسبى فى انتاجه • انه يختلف عن ذات نفسه وقت الشباب عندما كان ينكب على العمل لفترات معينة ، ثم ما يفتأ أن ينسحب أو ينزوى أو يشيح عن مواصلة الانتاج لفترة تقصر أو تطول •

خامسا : الفصل فيما بين التاليف والنشر :

فالأديب الخليق بالاعتبار هو الذى يتسم فى هذه المرحلة من عمره بالفصل فيما بين الانتاج الأدبى وفيما بين ما ينشر له • فكم من أدباء أنتجوا شعرا او نثرا خلال كهولتهم ولم يتسن له أن يرى النور ؟ ولقد يقوم الأديب الكهل بالتاليف على أمل أن يقوم الناس من بعده بنشر ما أبدعه من ادب • واذا أنت اطلعت على سير الأدباء ، فانك ستجد نماذج منهم نالوا الشهرة بعد أن فارقوا الحيـــاة • فهم لم يحظوا فى حياتهم بنشر أهم وأروع ما ألفوه • ولكن بعد وفاتهم وجدوا من يتناول ذلك الانتاج وتقديمه الى المطبعة ونشره • ويرتبط بهذه النقطة نقطة أخرى هى أن الأديب فى الكهولة لا يهمه ذيوع الصيت أو الكسب المادى ، بل يهمه أكثر من أى شيء آخـــر أن ينتج ما يعتمل فى نفسـه من صور أدبيـــة •

ويحسن بنا أن نعرض فيما يلى للظروف أو الشروط أو الأحوال التى اذا ما توافرت للأديب فى مرحلة الكهولة ، فان أدبه يأتى رائعا وجميلا وعلى جانب كبير من القيمة •

اولا : أن يجد الأديب فى كهولته وقت الفراغ الكافى الذى يستطيع أن يتأمل خلاله • ذلك أن الأديب الكهل يكون بحاجة الى وقت يخلو فيه الى نفسه بغير أن يكون خاضعا للمؤثرات التى تعمل على تشتيت ذهنه أو التى تعمل على انسحاب وجدانه وتوزيعه على مجالات كثيرة متباينة • على أن بعض الأدباء يجدون الفرصة الكافية للتأمل وسط الضجيج أو فى الزحام أو وهم جلوس على المقاهى • ولكن مما لا شك فيه أن توفير الحرية للأديب وعدم انشغال باله بالمسئوليات الاقتصادية والادارية لمن الضروريات التى يجب أن تتوفر فى حياته حتى يتاح له أن يتأمل وأن

يركز ذهنه في المسائل الأدبية التي يقوم بعد ذلك باخراجها من مكنون نفسه الى سطح الواقع المؤدى •

ثانيا : يجب أن يتوافر للأديب الكهل الحد الأدنى المناسب للحياة المعقولة ، فلا يكون من الفاقة بحيث يمد يده الى الآخرين ، أو بحيث يكون غير قادر على التفكير والتأمل الا في لقمة العيش التي لا يجدها ، أو في الملبس أو المسكن أو مصـــاريف أبنائه التي لا يجد سبيلا الى احرازها • ولعلنا نزعم أن المكانة الوسـطى اقتصـاديا واجتماعيا هي أنسب الحالات التي تسمح للأديب الكهل بالانتاج الأدبي • فكثرة المال في يد الأديب ربما تحمله مسئوليات استثمارها • ذلك أن كثرة المال يستتبع مسئوليات أخرى كالاشراف عليه والتطلع الى الربح أو الخسارة أو نحو ذلك • ولعلنا لا نخطيء اذا ما زعمنا أن كثرة المال وقلة المـال كلاهما ضار بالأديب ومعوق له عن الانتاج الأدبي •

ثالثا : عدم الوقوع في براثن المكيفات أو القمار او النساء • ذلك أن تلك الأمور الثلاثة كفيلة بالقضاء على قدرة الأديب الأدبية • والواقع أن هناك أدباء قد خضعوا لتلك المعوقات الأخلاقية ، فكان نتيجة خضوعهم أن تدهورت مقدرتهم الأدبية أو تلاشت تماما بحيث لم يعودوا من عداد الأدباء بحال • وحتى بالنسبة للأدباء الذين يتحدثون عن الخمر أو عن النساء في أشعارهم ، فانهم لا يكونون منكبين على معاقرة الخمر أو على الاتصال الجنسي • فلو أنهم كانوا كذلك ، لما كانوا اذن بحاجة الى قرض الشعر لمدح الخمر أو للتشبيب بالنساء •

رابعا : الحيـاة الأسرية المسـتقرة • فالواقع أن توافر الاستقرار العائلي من أهم الشروط التي يجب أن تتوافر للأديب في الكهولة حتى يتسنى له القراءة والكتابة بانتظام واستمرار • ونحن لا نعني بالاستقرار الأسرى الخلو من المنازعات بـين الأديب وزوجته فحسب ، بـل نعني بالاضافة الى هذا تفهم الزوجة لرسالة زوجها الأديب واهتمامها بعمله الأدبي ، وتشجيعها له بكافة الوسائل ، وتوفير المناخ المناسب له للقراءة والكتابة • والواقع أن بعضا من زوجات الأدباء يدمن في اقامة العلاقات مكثرات من الزيارات ، وبالتالي استقبال الزوار كل يـوم بالبيت مما يشتت انتباه الزوج الأديب ويحرمه من مواصلة تأملاته الأدبية ، وبالتالي فان تلك الحال تحرمه من الانتـاج الأدبي • والواقع أن بعض الأدباء يفضلون حياة العزوبية على الحياة الزوجية حتى لا يتورطوا في المسئوليات التي تعوقهم عن مواصلة مشوارهم الأدبي ، وحتى يتسنى لهم الاستمرار في انتاج ما يصبون اليه من شعر أو نثر •

خامسا : اعتــراف بعض الثقات بقيمة ما ينتجــه الأديب الكهل :

فالواقع أن الانســان بعامة ، والأديب بخاصـــة في حاجة الى أن يحس بأن عمله الأدبى له وزنه وقيمته ، وحتى عندما يكون الأديب فى كهولته مؤمنا بما أنتجــه من أدبه ، فانه يكون فى حاجــة الى من يدعم هــذا الاحساس • ولكن الأديب لا يريد أى اعتراف أيا كان بل يشترط أن يكون الاعتراف صادرا عن بعض الثقات الذين يثق فى صدق كلامهم وحسن تقديرهم لكتابته • ولقد يكتفى الأديب الكهل باعتراف واحد من كبار الأدباء بحيث يغنيــه مثل ذلك الاعتراف عن مواصــلة البحث عمن يعترفون بقيمة أدبه . بل لقد يعمل مثل ذلك الاعتراف من جانب الأديب الكبير بأدبه على عــدم الاكتراث باللامبالاة التى قد يقابل بها انتاجه من بعض النقاد ، والاغضـــاء عن النقد الجـــارح الذى ربما يوجهوه الى بعض أعماله • فهو بعد اعتراف الأديب الكبير بعمله يمتلىء ثقة بالنفس بحيث لا يكون فى حاجة الى من يستمر فى دعم ايمانه بنفسه وثقته فى قيمة انتاجه الأدبى •

نظرية التفاعل الخبرى

تراكم الخبرات وتراكيبها :

هذه النظرية التى نحن بصددها تنظر الى الخبرات كما ينظر الكيميائى الى العناصر التى تتفاعل بعضها مع بعض • فالتفاعل الذى يقع بين العناصر أو بين المركبات ينشأ عنه مركبات جديدة تتباين فى خصائصها عن خصائص العناصر التى تم التفاعل فيما بينها ، أو تختلف عن المركبات التى نشأ بينها التفاعل الكيميائى • فالخبرات التى يتلقاها المرء من الخارج لا تظل على حالها كما تلقاها ، بل تنشأ فيما بينها علاقات • على أن العلاقات التى تنشأ فيما بين الخبرات ليست علاقات بسيطة ، بل هى علاقات مركبة ، وذلك لأن الناتج عن تلك التفاعلات يكون على جانب كبير من التعقد والدقة • فنحن لا نستبقى ما نتلقاه من خبرات على النحو الذى استقبلناه عليه ، بل تجرى فيما بينها علاقات دقيقة للغاية •

على أنه هناك تفاوتا فيما بين التفاعلات الخبرية بعضها وبعض • فثمة تفاعلات أكثر تركيبا وتعقدا ودقة من تفاعلات خبرية أخرى • والواقع أن هناك تفاعلات خبرية تتم ، ولكنها لا تذهب بملامح أو بخصائص أو صفات أو مواصفات الخبرات التى تم التفاعل فيما بينها • فهى من جهة تكون قد تفاعلت بحيث يتم فيما بينها علاقات تفاعلية ، وهى من جهة أخرى تظل محتفظة بآنيتها وقوامها وجوهريتها • خذ مثالا لذلك تحصيلك لبعض الوقائع التاريخية أو لبعض الحقائق العلمية • ان تلك الأحداث التاريخية أو هذه الحقائق العلمية تظل على حالها بالذهن من جهة ، كما أنها تتفاعل فيما بينها وبين خبرات أخرى من جهة أخرى لكى ينشأ عن مثل ذلك التفاعل قوامات خبرية جديدة أكثر تعقدا وتركيبا •

ومهما يكن من شيء ، فنحن نختزن الخبرات التى نتلقاها من خارجنا • على أننا فى اختزاننا لتلك الخبرات تكون على استعداد لاختزانها • فثمة اذن موهبة أو قدرة شخصية تتعلق بعملية التخزين ذاتها • فلسنا جميعا على أننا فى اختزاننا لتلك الخبرات تكون على استعداد لاختزانها • فثمة أكبر من القدرة التى حازها آخرون • وثمة أيضا قدرات تخزينية كثيرة ومتباينة لدى الشخص الواحد ، وليست هناك قدرة تخزينية واحدة • فثمة شخص يكون لديه قدرة تخزينية تاريخية أقوى من قدرته التخزينية العلمية ، وبعض الناس لديهم قدرة تخزينية تتعلق بالأشياء المجردة أقوى من قدرتهم التخزينية الخاصة بالعمليات المؤداة • وهكذا دواليك نجد أن الأشخاص يتباينون بفروق فردية كثيرة ومتنوعة فيما يتعلق بقدراتهم على التخزين الخبرى • ولعلنا نعزو هذا التباين فى قدرات التخزين الخبرى الى أسباب متعددة لعلنا توجزها فيما يلى :

أولا : الوراثة والاستعدادات الفطرية التى جبل عليها المرء : فانت قد تكون ورثت عن أحد والديك أو عن أحد أجدادك القريبين أو البعيدين قدرة معينة على التخزين الخبرى لا يكون لك فضل فى الحصول عليها ، ولكن قد يكون لك الفضل فى الحفاظ عليها واستثمارها • فأنت لا تستطيع أن تخلق فى نفسك قدرة تخزينية خبرية لم توهبها ، ولكنك تستطيع استثمار ما وهبته ، كما تستطيع أن تهمل ما جبلت عليه فيذبل ويموت أو لا يسمح له بالبزوغ على سطح واقع حياتك اليومية •

ثانيا : الخبرات الايجابية التى يتلقاها المرء من البيئة المحيطة به :
ونعنى بالخبرات الايجابية تلك الخبرات التى تدفع بك الى عمل شيء أو الى ممارسة احدى العمليات • فالتلميذ الذى يتعلم القراءة بالمدرسة يكون بذلك قد حصل على خبرة ايجابية • والخبرة الايجابية اما أن نتلقاها اراديا وعن قصد ، واما أن نتلقاها عفويا وعن غير قصد • فالبيئة الأسرية الجيدة تقدم خبرات ايجابية كثيرة لم يقصد الوالدان الى تقديمها الى أبنائهم ، ولكنهم عن غير قصد واصطناع يأخذونها أو يتشربونها أخذا وتشربا بشكل مباشر • والبيئة التى يتلقى المرء عنها خبراته الايجابية قد تكون بيئة اجتماعية من صنع الانسان كما أنها قد تكون بيئة طبيعية لم يقصد الانسان الى صنعها أو وضع لمساته عليها • فالشاعر الذى يتلقى الهاماته الشعرية فى عمق البحر أو من منظر شروق أو غروب الشمس أو من الجبال التى لم تمسسها يد بشرية بالتعديل أو بالتشويه ، انما يكون قد تلقى خبراته الشعرية من تلك البيئة الطبيعية بالاضافة الى ما يكون قد

اكتسبه من خبرات من البيئة الاجتماعية من حوله ومنذ نشأته الأولى في مرحلة الطفولة الباكرة حتى لحظة وجوده وما بلغه من عمر .

ثالثا : الخبرات السلبية التي يتلقاها المرء من البيئة المحيطة به : فكما أن هناك خبرات مواتية ، كذا فان هناك خبرات معاكسة ومناهضة ، وهي تلك الخبرات التي تعمل على تعطيل تلقى الخبرات أو التي تعمل على اضعاف الخبرات التي سبق للمرء تحصيلها أو العمل على ملاشاة تأثيرها أو على بطلان مفعولها . فالمدرس الذي يضرب التلاميذ لانهم لا يحفظون قطعة من الشعر ، أو لأنهم يعجزون عن حل احدى المسائل الحسابية ، انما يكون بذلك قد أكسبهم خبرة معاكسة سلبية ، مؤداها العجز عن تلقى الخبرات التي تتعلق بالشعر أو بحل المسائل الحسابية . فمثل أولئك التلاميذ الذين أوقع عليهم الضرب لا يقبلون على الشعر ، أو على حل المسائل الحسابية . انهم يكونون قد اكتسبوا خبرة سلبية تحول بينهم وبين حب اللغة العربية أو حب الرياضيات بعامة . ومن ثم فانهم يتوقفون عن تلقى تلك النوعيات من الخبرة بل ان تلك الخبرات السلبية قد تعمل على اضاعة ما سبق لهم تلقيه من خبرات لغوية أو رياضية .

رابعا : الأحداث التي تقع للمرء مشكلة نقط تحول أو ارتكاز في حياته : فثمة بعض الأحداث الخطيرة أو المهمة جدا تقع للمرء لا يضيع أثرها ، ولا ينفد مفعولها ، بل تظل مختلفة في حياته ومشكلة لملامح شخصية ، ومؤثرة في اتجاهات حياته . من ذلك مثلا النجاح في احدى الشهادات العامة بتفوق أو الفشل في الحصول على المجموع الذي يؤهل للالتحاق بكلية معينة من كليات الجامعة ، أو وفاة أحد الاقرباء الحميمين او الحصول على جائزة أو على تقدير من الدولة أو من احدى الشخصيات المهمة . المهم أن تلك الأحداث قد تؤثر بالايجاب أو قد تؤثر بالسلب في تلقي الخبرات . فبالنسبة للخبرات المشجعة فانها تعمل على تشجيع تلقى الخبرات بعامة ، أو على تلقى خبرات معينة بخاصة ، وعلى العكس فان الخبرات السلبية تعمل على العجز عن تلقى الخبرات بعامة أو العجز عن تلقى خبرات معينة بخاصة .

خامسا : الحالة الصحية العامة ومستوى الحيوية التي يتمتع بها الفرد : فلا شك أن المستوى الصحي يتدخل على نحو أو آخر في مدى قدرة المرء على التخزين الخبرى . ففي الشيخوخة مثلا تكون قابلية المرء على التخزين الخبرى ضعيفة . انه يكون في حالة تذكر أو استرجاع للخبرات القديمة ، ولا يكون مستعدا لتخزين خبرات جديدة الا في حدود

ضيقة للغاية • وما يقال عن الشيخوخة ، ينسحب بنفس القدر من الصدق بازاء بعض الأمراض الجسمية والعقلية والنفسية والعصبية التي قد تصيب المرء •

والواقع أننا نتلقى خبراتنا الجديدة في ضوء ما سبق لنا أن تلقيناه من خبرات • فثمة ما يمكن أن تسميه بالسلم الخبرى • فأنت لا تستطيع أن تتعلم الضرب الا اذا كنت قد تعلمت الجمع والطرح ، ولا تستطيع أن تتعلم الجبر الا اذا كنت قد تعلمت الحساب ، ولا تستطيع أن تتعلم خبرة ما الا اذا كنت قد اكتسبت الخبرات السابقة عليها في السلم الخبرى المتعلق بتلك الخبرة • فلا بد اذن من الصعود على درجات السلم الخبرى المتعلق بنوع معين من الخبرات درجة بعد أخرى بغير قفز أو اهمال لاحدى درجات ذلك السلم •

فالتراكم الخبرى اذن ليس تراكما عشوائيا ، بل هو تراكم منظم ، ووفق أصول يجب مراعاتها في التحصيل الخبرى • ومعنى هذا أن القفز واهمال احدى درجات السلم الخبرى يضيع على المرء الجهد الذي سبق أن بذله في التحصيل الخبرى ، ويكون التراكم الخبرى عندئذ تراكما لا يقبل التفاعل فيما بين الخبرات المحصلة• انه يكون تراكما عشوائيا لا يقبل التوظيف ، ولا يستحيل الى علاقات خبرية ذات فاعلية في حياة المرء •

ولقد نقول ان ما يفرق مثقفا عن مثقف آخر انما يتضح في ضوء مدى قدرة المرء على اقامة علاقات فيما بين الخبرات التي سبق له تحصيلها ، ثم بين خبراته القديمة وخبراته الجديدة التي تم له اكتسابها حديثا • وأكثر من هذا اقامة علاقات فيما بين خبراته التي تم له كسبها وبين ما يقبل على اكتسابه من خبرات ، فينتقي ما يناسبه ، ويعزف عما لا يناسب ما سبق له اكتسابه من خبرات • فالشخص الذي يكتسب خبرات جديدة ليس لها صلة من قريب أو من بعيد بخبراته السابقة ، فان جهوده في التحصيل الخبرى تضيع هباء • فلا بد اذن من المواءمة بين ما سبق تحصيله من خبرات وبين الخبرات الجديدة حتى يتسنى تحقيق التراكم والتراكب الخبريين •

الخبرات المتساوقة :

هناك كما قلنا خبرات ايجابية من جهة ، وخبرات سلبية من جهة أخرى • والخبرات الايجابية تؤيد بعضها بعضا ، فهي اذن تتساوق فيما بينها • أما الخبرات السلبية فانها تتنافر بعضها مع بعض وتقاوم بعضها

بعضا ، فهى اذن خبرات متصارعة • وعلينا أن نعرض فيما يلى للخبرات المتساوقة ، فنجد أنها تصنف وفق التصنيفات الآتية :

أولا : الخبرات المتراكبة : من أمثلتها تلك الخبرات المتعلقة بالجمع والطرح والضرب والقسمة فى الحساب • فكل خبرة حسابية من تلك الخبرات تتراكب فيما بينها ، بحيث يكون التراكب كسلم يصعد المرء على درجاته درجة فدرجة • والتساوق هنا لا يتأتى الا اذا رتبت الخبرات وفق السلم الذى جعل لها • فاذا ما قام المدرس بتعليم القسمة مثلا قبل الجمع ، فان الخبرات الحسابية لا تكون عندئذ متساوقة ، فلا بد من الالتزام بالترتيب التساوقى فيأتى الجمع ثم الطرح ثم الضرب ثم القسمة •

ثانيا : الخبرات المتزامنة : وهى الخبرات التى يتم اكتسابها فى وقت واحـــد • من أمثلة تلك الخبرات التى تكتسبها العـين اليسرى مع العـين اليمنى ، أو تلك الخبرات التى تكتسبها اليـــد اليسرى مع اليــــد اليمنى ، أو الخبرات التى تكتسبها الرجل اليسرى مع خبرات الرجل اليمنى • ومن الخبرات المتزامنة أيضا الخبرات التى تتصل بالمعنى والخبرات التى تتصل بالقراءة ذاتها فى تعلم القراءة • فعندما يقوم المعلم بتعليم القراءة للتلميذ ، فانه لا يقتصر فى تعليمه على كسبه القدرة على فك الرموز المقروءة ، بل هو يقوم بتقديم نوعين متزامنين من الخبرات ، هى خبرات فك الرموز المقروءة من جهـة ، والوقـوف على المعانى التى تتضمنها الكلمات المقروءة من جهة أخرى •

ثالثا : الخبرات المترابطة : فثمة ما يســمى بالترابـط أو تداعى الأفكار • فالفكرة تستدعى فكرة أخرى ترتبط بها من قريب أو من بعيد• والواقع أن تداعى المعانى فى أصله يعتمد على ما سبق للمرء معرفته أو الوقوف عليه من أفكار • ولقد اعتقد فيثاغورس ومن بعده أفلاطون أن المعرفة الانسانية الحقيقة بالاعتبار هى تلك المعرفة التى تعتمد على تداعى الأفكار أو تذكرها بالمعنى الأفلاطونى • فالعلم فى رأيه تذكر والجهــل نسيان • ذلك أنه وفقا للنظرية الأفلاطونية فى المعرفة ، فان الانسان كان فى أصله حائزا على المعرفة الالهية ، ولكنه نسى تلك المعرفة عندما أخطأ ضد الآلهة • والمثل الأعلى للمعرفة هو المعرفة الرياضية • فمعرفة الرياضة لاتعتمد على التلقين،بل تعتمد على تداعى الأفكار وعلى اقامة العلاقات• فهى معرفة تنبعث من دخيلة المرء ولا تعتمد على التحصيل الخارجى من الوقائع الموضوعية • بيد أن علماء التربية يعتقدون حاليا أن الخبرات التى تقدم الى الناشئة يجب أن تكون معتمدة على السلم الخبرى الذى يستدعى بعضه بعضا • فكل درجة من درجات السلم الخبرى يجب أن تستدعى

الدرجة التالية • ومعنى هذا أن الطفل يعلم نفسه بنفسه اذا ما وفرت أمامه أسباب ووسائل وخامات التعلم • فهو سوف يكتشف ذلك السلم الخبرى بنفسه ، أو بتعبير أدق فانه سوف يخلق ذلك السلم الخبرى خلقا ، وينظم خبراته بطريقته الذاتية وبالاعتماد على نفسه بنفسه . فالمعلم لا يكون اذن ملقنا للخبرات ، بل يكون مساعدا للطفل ومذللا للصعاب التى تكتنف طريقه وسادا لما ينقصه من أدوات تعليمية •

رابعا : الخبرات المدعمة أو المشجعة أو المثبتة للخبرات السابقة :
فالشاعر الذى يلقى استحسانا بازاء ما أنتجه من شعر يجد نفسه بحاجة الى دعم ثقته بنفسه ، أو دعم الخبرة المواتية والمشجعة التى تلقاها من أول شخص استحسن شعره وأثنى عليه • فهو عندما يتلقى استحسانات جديدة من أشخاص آخرين لهم وزنهم ، فان الاستحسان الجديد — وهو هنا بمثابة الخبرة المدعمة أو المشجعة أو المثبتة — يعمل بلا شك على تثبيت أركان الاستحسان الأول • وبذا فان ذلك الشاعر يكتسب ثقة بالنفس ، ويكون للخبرة الجديدة الفضل فى تثبيت وتدعيم الخبرة القديمة • وقل نفس الشيء بازاء الطبيب الذى يقوم بتجربة عقار جديد فى علاج مرض معين ، فنال مريضه الشفاء • ان ذلك الطبيب عندما يعاود استخدام نفس العقار بازاء مريض آخر بنفس المرض ، ويجد أن النتيجة مشجعة وقد أبلى المريض الثانى من مرضه ، فان خبرته الثانية تعمل على تثبيت خبرته الأولى ، فيطمئن الى نجوع ذلك العقار فى شفاء جميع الحالات المرضية المشابهة • ومن الطبيعى أن كل خبرة تالية مشجعة أو مثبتة أو مدعمة تعمل على تثبيت ايمان ذلك الطبيب بفائدة العقار الذى يستخدمه وبنجوعه فى علاج ذلك المرض •

خامسا : الخبرات الاعتباطية : فثمة نوع من الخبرات يتأتى للمرء بالمصادفة واعتباطا • فكثير من المكتشفات العلمية قد جاء للانسان عن غير قصد وبالمصادفة البحتة • من ذلك مثلا اختراع ورق النشاف ، واكتشاف كلود برنار للمصل الواقى من الجدرى وغيره • وكثير من المهارات الاجتماعية تواتى المرء عن طريق المصادفة البحتة ، فيكتشف أنها ناجحة ، فيستمسك بها ، ويعكف على استخدامها والتعامل بها • فلقد يكتشف أحد المدرسين أنه عندما يثبت نظره فى تلاميذ فصله ، فانهم يهابونه ويخشون بأسه • انه يكتشف بالمصادفة أن لتفرسه قوة خارقة فى تلاميذه ، فيفيد من ذلك الاكتشاف فى جميع المواقف التى يجد نفسه أمام مجموعة من التلاميذ • والواقع أن معظم الزعماء — ان لم يكن جميع الزعماء — قد

اكتشفوا منذ مراهقتهم أو حتى منذ طفولتهم الثانية ، أنهم يستطيعون اخضاع أترابهم لأوامرهم · ومن المؤكد أن اكتشاف الواحد منهم لتلك القدرة لأول مرة كان عن طريق المصادفة · فما كان منه أن أخذ يجرب تلك القدرة بازاء أتراب آخرين فوجد نفس النتيجة ، وهي القدرة على الاخضاع والسيطرة بغير كثير عناء · فلماذا لا يستمر في ذلك الخط الزعامي الذي يوصله الى أعلى عليين ، ويجعله من الشخصيات العالمية التي يشار اليها بالبنان ؟

وبعد أن عرضنا لهذه الأنواع الخمسة من التساوق بين الخبرات ، فان علينا أن نتناول ذلك التساوق في حياة الفنان أو الأديب من حيث أهميته في تفتيق مواهبهما والامتداد بخبراتهما وابراز مواهبهما في المجالين الفني والأدبي · ولعلنا نلخص تلك الاهمية فيما يلي :

أولا : ان الخبرات المتساوقة تتجمع في حياة الفنان والأديب بحيث تتفاعل بعضها مع بعض فينجم عن مثل ذلك التفاعل خبرات جديدة تدفع بالابداع الفني والأدبي الى الأمام ·

ثانيا : ان الخبرات المتساوقة لا تتركز في مجال التحصيل والاكتساب فحسب ، بل تتعدى ذلك المجال الى مجال الانتاج والابتكار الفني والأدبي أيضا · فالفنان والأديب يجدان في الانتاج والابداع خبرات متساوقة يستهديان بها · فالعمل الفني والأدبي كيان ، أو قل انه عالم قائم بذاته · فالفنان والأديب يكتشفان في ذلك العالم خبرات متساوقة يكتسبها الفنان والأديب من صميم عملية الانتاج · والواقع أن مثل تلك الخبرات المتساوقة لا ترصد بكتب ، ولا يمكن تحصيلها بواسطة ارشاد مرشد أو بتوجيه معلم ، بل يكتشفها الفنان والأديب اكتشافا ، ويقعان عليها وقوعا ، ويصادفانها كما يصادف العالم في معمله عنصرا أو مركبا جديدا ، أو كما يكتشف المكتشف قارة جديدة أو حيوانا أو نباتا لم يقم أحد من قبل باكتشافه · فالعمل الفني والأدبي ملىء في حد ذاته بالخبرات التي لا تقل كما وكيفا عن الخبرات التي يكتشفها المرء من الكتب أو من المجالات الثقافية الموضوعية التي ينهل منها الفنان أو الأديب ·

ثالثا : تختلف الخبرات المتساوقة من فنان لآخر ، ومن أديب الى أديب آخر ، بل انها تختلف في حياة الفنان الواحد أو الأديب الواحد باختلاف العمر وباختلاف الظروف التي يمر بها · فلقد تشتد الخبرات المتساوقة تدفقا لدى أحد الفنانين أو لدى أحد الأدباء عنها لدى فنان آخر أو لدى أديب آخر · وكذا فان تدفق الخبرات المتساوقة قد يشتد في حياة أحد

الفنانين أو في حياة أحد الأدباء في مرحلة عمرية عنها في مرحلة عمرية أخرى . ولكن بوجه عام فان مرحلتي المراهقة والشباب هما أكثر مراحل العمر غزارة في الخبرات المتساوقة . ولكن قد يشذ بعض الفنانين أو بعض الأدباء عن هذه القاعدة ، فتكون خبرات الطفولة الثانية أو خبرات الكهولة هي المتسمة بالغزارة . والواقع أن من الناس من يتأخرون في النضج بينما يكون النضج لدى أناس آخرين مبكرا . ولكن غالبية الناس - وبضمنهم غالبية الفنانين - والأدباء - يخضعون للقاعدة العادة التي تقول ان مرحلتي المراهقة والشباب هما أكثر المراحل اتساما بغزارة الخبرات وتدفقها . ولا شك أن الفروق الفردية حقيقة مقررة لا تقبل المناقشة ، ولا تخضع للتخطىء . فبالنسبة للفنانين والأدباء فاننا نجد أن هناك فروقا فردية واسعة المدى من فنان لآخر ، ومن أديب لآخر . ولعل تلك الفروق الفردية التي تتبدى في حياة الفنانين والأدباء هي المسئولة عن تباينهم الشديد بعضهم عن بعض وجعل كل منهم نسيج وحده .

الخبرات المتصارعة :

كما أن هناك خبرات متساوقة ، فان هناك خبرات أخرى على النقيض متصارعة . والخبرات المتصارعة تنقسم بدورها الى فئات متباينة على النحو التالي :

أولا : الخبرات الشعورية في مقابل الخبرات اللاشعورية :

فثمة كثير من العناصر المكبوتة في اللاشعور تتعارض تماما مع العناصر الشعورية المكتسبة . فلقد نجد في حياة الشخص الواحد عناصر لا شعورية تتسم بالكراهية ، بينما يكون عاكفا على تعلم الحب لا شعوريا . ولقد تكون هناك عناصر لا شعورية لدى أحد الأشخاص تتعلق بالرغبة في الانتقام والقهر والتعذيب ، بينما نجد من جهة أخرى أن نفس الشخص مشتمل على عناصر شعورية واعية تتعلق بالرغبة في التسامح والتعاطف والتدليل . ولقد نجد لدى أحد الأشخاص عناصر لا شعورية تتعلق بالرغبات الجنسية المتباينة التي توصف بالتحريم في ضوء القيم والتعاليم التي تعلمها نفس ذلك الشخص واقتنع بها بطريقة واعية وهو في حالة شعورية كاملة .

ثانيا : العواطف الآنية التي تتناقض أو تتعارض بعضها مع بعض :

ذلك أن من طبيعة العواطف الانسانية أنها توجد في نفس الوقت ، بينما لا يكون البادي منها غير نوعية واحدة منها . فالحب والكره يوجدان مع بعضهما البعض في نفس الموقف وبازاء نفس الشيء أو نفس الشخص أو نفس المثل الأعلى ، ولكن لا يبدو من حيث الظاهر سوى عاطفة واحدة

من العاطفتين المتعارضتين • فمن الممكن أن يحب الشخص ويكره شيئا أو شخصا أو فكرة واحدة في الوقت نفسه ، ولكن لا يبدو على سطح حياته بتجاه ذلك الشخص أو تلك الفكرة سوى الحب أو سوى الكره • فالحب والكره ، وكل عاطفة ونقيضتها بمثابة وجهين لعملة واحدة • وكما انك لا نرى في الوقت الواحد الا وجها واحدا من وجهي العملة ، كذا فان عاطفة واحدة من العاطفتين المتعارضتين تظهر في علاقتك بالاشياء والأشخاص في الوقت الواحد • ولكن كما ان عدم مشاهدتك في الوقت الواحد الا لوجه واحد من وجهي العملة الواحدة لايعني عدم تواجد الوجه الآخر منها ، كذا فان عدم تواجد سوى عاطفة واحدة في الموقف الواحد لا يعني انمحاء العاطفة الأخرى من حياتك الوجدانية • وبالنسبة للأديب أو الفنان فان تواجد مثل هذا التناقض الوجداني في حياته الوجدانية يمكن أن يبدو في أعماله الأدبية أو في أعماله الفنية • على أن هناك عوامل تؤكد نوعا من أنواع العاطفة ، وعوامل أخرى تعمل على اضعاف ذلك النوع في حياة الأديب أو الفنان • فأنت قد تجد ظروف واحد من الأدباء أو الفنانين تدفع به الى التلحف بالحب ، بينما تجد أن ظروفا أخرى مباينة قد تدفع بأديب أو فنان آخر الى التلحف بالكراهية •

ثالثا : البراهين المؤيدة والبراهين المفندة بازاء نفس القضية :

فثمة براهين يمكن حشدها لاثبات صحة شيء ، وبراهين أخرى يمكن حشدها بنفس السعة والشدة لتفنيد نفس القضية المقدمة • والواقع ان الانسان المثقف يستطيع أن يعثر على براهين تؤيد وبراهين أخرى تفند نفس الشيء وخاصة بازاء القضايا التي تعتمد على البراهين العقلية والاستنتاجات • ولسنا ننكر أن معظم الذين يسوقون البراهين المؤيدة أو البراهين المفندة ، انما يكونون مسوقين في قرارة أنفسهم ببطانة وجدانية يتلمسون ما يدعمها من براهين • فالمؤمن بالله يبحث عن براهينه التي تثبت وجود الاله ، أما الملحد — فانه على العكس من هذا — يجتهد في حشد البراهين التي تنفي الوجود الالهي • وليس من شك في أن الايمان أو الالحاد سابقان على تلك البراهين التي تؤيد الوجود الالهي أو البراهين التي تنفي ذلك الوجود • ومعنى هذا أن ما يكتسبه المرء من خبرات تثبت الايمان وما يكتسبه من خبرات تزعزع الايمان انما يكون لها أثرها وأهميتها فيما يتلمسه المرء من براهين يثبت اتجاها ويدحض اتجاها آخر •

رابعا : خبرات النجاح وخبرات الفشل بازاء الموضوع الواحد :

فالواحد من المثقفين في أي مجال من مجالات الثقافة يحس في نفسه باحساسين متناقضين أو متعارضين • فهو يحس بالثقة بالنفس ثقافيا من

جهة ، بينما يحس بضعفه أو بسطحية ما يعرفه من جهة أخرى • ولكأن هناك ما يحمل المثقف على الزهو بنفسه من جهة وعلى احتقار نفسه من الجهة المتقابلة • وهناك صراع فى نطاق الشخص الواحد بين هذين النوعين من الشعور • ومن الطبيعى أن ينتصر جانب من هذين الجانبين فى وقت ما ، بينما قد ينتصر الجانب الآخر فى وقت آخر • وليس من المستغرب اذن أن تجد أعظم العلماء أو الفلاسفة شأنا وقد أخذ يعانى من احساس بالوهن النفسى أو قل باحتقار للذات ، بينما يستعيد ثقته بنفسه فى وقت آخر الى درجـة تقترب من جنون العظمة • ويتأتى هـذان الاحساسان المتناقضان عن خبرات النجاح وخبرات الفشل بازاء المجال الواحد وعن تصارعهما بعضهما مع بعض فى دخيلة المرء •

خامسا : الصراع بين تقدير الناس للمرء وبين تقدير المرء لنفسه :
لقد تتباين نظرة الناس من حول الشخص اليه عن نظرته هو الى نفسه • فلقد يكون تقدير الناس للمرء فى ضوء ما يحوزه من ثروة ، بينما يكون تقدير المرء لنفسه فى ضوء ما يحوزه من علم أو ثقافة • بيد أن الشخص نفسه لا يكتفى بتقديره لنفسه اذا كان عالما أو فيلسوفا أو مثقفا ، بل ان تقديرات الناس له تنعكس عليه بشكل أو بآخر • فبينما هو يرى قيمة نفسه من خلال تقديره هو لنفسه ، فانه من جهة أخرى يقدر ذاته فى ضوء تقدير الناس له • فثمة اذن صراع بين هذين النوعين من التقييم فى دخيلة المرء • فهل يرجح تقديره لنفسه ، أم يرجح تقدير الناس له ؟ لقد تمر عليه لحظات يعتمد خلالها فى تقييم نفسه على تقييم الآخرين له فيبتئس ويحس بأنه لا يساوى شروى نقير • ولكنه ربما يفيق الى نفسه بعد ذلك ويعتمد فى تقييم نفسه على تقييمه الذاتى ، فيمتلئ ثقة بالنفس وتعود اليه معنويته المرتفعة •

والواقع أن الخبرات المتصارعة فى دخيلة المرء تتخذ لها منافذ متباينة فى سلوك وحياة المرء لعلنا نلخصها فيما يلى :

أولا : حركات الشخص وهيئاته العامة : فانت اذا ما دققت النظر فى الشخصية التى تخيم عليها الحياة القلقة بسبب احتدام التصارع بين الخبرات ، فانك سوف تلاحظ ما يمكن أن تسميه بعدم الاستقرار الحركى • فثمة قلق داخـلى ينجم عن المعركة المحتدمة بين الخبرات المتناقضـة أو المتعارضة ، يترجم فى هيئة حركات غير متآزرة أو فى هيئة قلق حركى وعدم استقرار فى المكان • والواقع أن كثيرا من الأدباء ومن الفنانين يتعرضون لمثل ذلك القلق الحركى ، فتجد الواحد منهم غير مستقر حركيا •

فهو اما يخرج من حجرته هائما فى شقته أو خارج بيته ، أو تجده يحرك يديه فى عصبية وهو يتحدث اليك ، أو تجده فى مشيته يسرع الخطى كأنه يرغب فى الهروب من المكان الذى يدوسه بأقدامه ٠

ثانيا : الصوت القلق والجمل المتداخلة أو غير المكتملة : فالخبرات المتصارعة بمخيلة المرء يمكن أن تتبدى فى الكلام سواء من حيث الكلمات أو الجمل المستخدمة ، أم من حيث نبرات الصوت وطبقاته المستخدمة ، أم من حيث المعانى التى يتناولها الشخص بالتعبير عنها بكلامه ٠ والواقع أن بعض الأدباء والفنانين يتعرضون لذلك التقلقل الكلامى ، فتجد أن ما يعبرون عنه فى الأحاديث الاذاعيـــة وكأنه يتعارك بعضه مع بعض ، حتى ليكاد الواحد منهم يقول الشىء ونقيضه ، لولا تحرزات بسيطة تحميهم أو تكاد تحميهم من الوقوع فى التناقض الكلامى ٠ ولقد تجد الأديب أو الفنان فى كلامه يتدفق فى الكلام أو يعجز عن الابانة فى بعض المواقف مما يشير الى أن صراعا يقع فى ذهنه يحول بينه وبين التعبير ٠ ولقد يحاول الأديب أو الفنان تغطية ذلك الصراع بين المتناقضات فى دخيلته ، وذلك باستخدام اللوازم الكلامية كأن يقول « مثلا » أو «خذ بالك» أو غير ذلك من لوازم كلامية ، وقد يستعين الأديب أو الفنان باللوازم الحركية فيهز أحد كتفيه أو يمط شفتيه أو يحك أنفه أو يرفع أحد حاجبيه أو نحو ذلك من لوازم حركية يحاول ن يغطى به ما يعتمل بدخيلته من صراع خبرى ٠

ثالثا : العلاقات الاجتماعية المتناقضـــة : فنجد أن الشخص الذى يحتدم بدخيلته الصراع الخبرى وقد وقع فى التناقض الوجدانى بازاء من يحيط به من أشخاص ٠ فهو فى وقت ما يبدى الحب والوداد لزوجته وأبنائه ، وفى وقت آخر بعد لحظات من الانسجام والحب والوداد يقلب لهم ظهر المجن ويوجههـم بقارص الكلمـات أو حتى بالضرب والتقريع والتوبيخ ٠ وانك لتجد مثل ذلك الشخص يقبل فى وقت على الناس بقلب متفتح ، بينما ينسحب أو حتى يهرب من الناس ٠ والواقع أن كثيرا من الفنانين والأدباء يتعرضـــون لمثل هـذا التناقض الوجدانى الاجتماعى ٠ فتجد الواحد منهم يقبل أشد الاقبال على الناس من حوله ، ولكنه ما يفتأ ينسحب عنهم اما بعد سوء تفاهم شديد ، واما بلامبالاة عجيبة وكأنه لا يحبهم ولا يكرههم ٠ فالخبرات المتصارعة فى أعماق النفس هى المسئولية فى نهاية المطاف عن تناقض العلاقات الاجتماعية فى حياة الفنان والأديب ٠

المحصلات الخبرية :

ينجم عن تفاعل الخبرات المتواكبة والخبرات المتصارعة ناتج معين هو المحصلة الخبرية . وحيث أن هناك مجالات خبرية متعددة ، فان هناك بالتالى محصلات خبرية متعددة . فنوعية المحصلة الخبرية تتحدد معالمها فى ضوء المجال الخبرى الذى تنخرط به . فلقد نقول ان لديك محصلة خبرية معرفية ، ومحصلة خبرية وجدانية ، ومحصلة خبرية اجتماعية ، ومحصلة خبرية اقتصادية ... الخ . ولقد نتناول المحصلات الخبرية من زاوية المجال فنقول ان هناك محصلة خبرية أسرية ، ومحصلة خبرية مدرسية ، ومحصلة خبرية عملية ، ومحصلة خبرية سياسية ، ومحصلة خبرية دينية ... الخ . ولقد نزعم أن المحصلات الخبرية المتباينة تتفاعل فيما بينها بحيث يتأتى عن مثل ذلك التفاعل محصلة خبرية عامة تنم عن الشخصية وما اكتسبته من خبرات تتلخص جميعها فى تلك المحصلة الخبرية الشخصية العامة .

وهناك فى الواقع مجموعة من الخصائص تتميز بها المحصلات الخبرية يمكن تلخيصها فيما يلى :

أولا : انها عمليات ديناميكية مستمرة : فمن الخطأ أن نظن أن المحصلات الخبرية أشياء معنوية ثابتة الأركان أو محددة الملامح أو منتهية السمات . **انها عمليات ديناميكية مستمرة فى التطور** . فالمحصلة الخبرية لدى أحد الأشخاص فى مجال ما من المجالات لا تظل على حالها ، بل تتغير بصفة دائبة تبعا لما يستقبله من خبرات متواكبة أو من خبرات متصارعة . فالمحصلة الخبرية بمثابة نتاج للتفاعلات الخبرية التى لا تهدأ ولا تستقر . ذلك أن الكائن الانسان فى دخيلته كالمرجل الفائر الذى تتفاعل بداخله العناصر والمركبات بصفة مستمرة . فالتفاعلات التى تتم بين المقومات الخبرية لا تنتهى أبدا . وحتى اذا توقف المرء عن التحصيل الخبرى من العالم الخارجى لوقت يقصر أو يطول ، فان التفاعلات الخبرية تظل مستمرة ومستمرة بغير توقف على الاطلاق . ولعلنا لا نخطىء اذا قلنا ان الانسان بجميع مقوماته البيولوجية والوجدانيـة والعقلية والاجتماعية انما هو مجموعة أو قل هو مجموعات هائلة من التفاعلات . فمن يتناول الانسان فى جانب ما من جوانبه باعتبار أنه كيان ثابت ومحدد ، انما يكون قـد جانبه الصواب . والخليق بنا أن نتناول الانسان فى أى جانب من جوانبه باعتباره مجموعة من العمليات التفاعلية المستمرة والتى لا تهدأ على الاطلاق بأى حال من الأحوال وفى نطاق أى ظرف من الظروف . فمنذ

اللحظة الأولى التى يتكون فيها الانسان جنينا حتى اللحظة التى يتوقف فيها عن الوجود بالموت ، فانه يكون فى حالة تفاعلية مستمرة لا تنقطع . وقل نفس الشيء بالنسبة للتفاعلات الخبرية ، وبالتالى بالنسبة للمحصلات الخبرية .

ثانيا : انها برغم استمرار تغيرها تستقر نسبيا فى الشيخوخة : فالواقع ان المحصلات الخبرية وان كانت بمثابة عمليات تفاعلية مستمرة ، فانها تختلف من حيث قوة ديناميية تفاعلها من سن لأخرى . ولعلنا نزعم بحق أن مرحلة الشيخوخة هى مرحلة الاستقرار النسبى لتلقى الخبرات من الخارج . ولعلنا نزعم أيضا أن تلك المرحلة هى مرحلة الخلود الى السكون أكثر من كونها مرحلة التغير . على أن هذا لا يعنى أن الشيخوخة تتسم بالثبات وعدم التغير . فالتغير أو التفاعل المستمر هو صفة جوهرية من صفات الكائن الانسانى ، ولكن اذا نظرنا الى الأمور بنظرة نسبية ، فاننا نقول ان ملامح الشخصية الخبرية لا تكون قابلة للتغير فى هذه المرحلة من العمر . وكل ما يطرأ من تغير على تلك الملامح انما هو تغير فى التفاصيل وليس فى جوهر المحصلات الخبرية المتباينة .

ثالثا : تتباين المحصلات الخبرية تباينا بعيد المدى من شخص لآخر : فثمة فروق فردية بعيدة المدى من شخص لآخر حتى فى نطاق نفس السن . ذلك أن ما يتلقاه شخص ما يتباين تباينا بعيد المدى عما يمكن أن يتلقاه شخص آخر واقع فى اطار نفس السن . فطالما أن المحصلات الخبرية تتأتى عن عمليتين أساسيتين : العملية الأولى هى عملية التلقى الخبرى ، والعملية الثانية — هى عملية التفاعل الخبرى ، فاننا نستطيع أن نقرر أن ما يتلقــاه المرء من خبرات يعتبر عاملا حاسما فى تحديد ملامح الشخصية الخبرية . وطالما أن ما يتلقاه أحد الأشخاص من خبرات لا يمكن أن يتطابق مع الخبرات التى يتلقاها شخص آخر حتى ولو كان ملازما وحتى اذا كان توأما له ، فاننا نستطيع أن نقرر أن المحصلات الخبرية التى تتأتى لأى انسان لا بد أن تتباين على نحو أو آخر عنها لدى شخص آخر ، بل وعنها لدى جميع الناس فى أى مكان وفى اى زمان .

رابعا : تتبدى المحصلات الخبرية على نحو أو آخر فى الواقع الخارجى للمرء : فأنت فى تعبيرك عن نفسك انما تعبر عن جماع خبرتك أو عن محصــلتك الخبرية التى تتــعلق بالمجــال التعبيرى الذى تتصرف فى نطاقه . فلقد يكون تعبيرك عن محصلتك تعبيرا تصرفيا ، كما أنه قد يكون تعبيرا كلاميا بلسانك . أو قد يكون تعبيرا كلاميا بما تكتبه على الورق ،

أو قد يكون ذلك بالرسم أو النحت أو النغم أو الحركة أو بغير ذلك من وسائل تعبيرية . ولقد نقول ان الشخص لا يعبر عن وقائع مفككة هى بمثابة هلاهيل خبرية مقطعة أو مجزأة ، بل هو يعبر عن نتاج التفاعلات الخبرية المتساوقه والمتصارعة التى تنتهى الى محصلات خبرية . بيد أن التعبير عن المحصلة الخبرية لا يكون متطابقا مع ما نعبر به . فتعبيرنا عن محصلة الخبرة لا يتضمن ما يكون بداخلنا ، بل هو لا يعدو أن يكون صدى له . فما بداخلنا من محصلات خبرية يتعذر التعبير عنه بدقائق ملامحه وبتفصيلاته وجزئياته . فنحن لا نعبر الا عن الجانب البادى من محصلة الخبرة الذى نقع عليه ، والذى نقدر على التعبير عنه . وشاهد ذلك أن المؤلف فى موضوع ما يستطيع أن يقدم نفس الموضوع من زوايا متباينة متعددة . ولكأن كل معالجة يقدمها تصور زاوية أو جانبا من محصلته الخبرية التى تتعلق بذلك الموضوع . وكذا يقال عن الرسام أو النحات أو الموسيقار أو غير ذلك من أشخاص يعبرون عن محصلة خبرية معينة . فكل واحد منهم لا يقدم سوى جانب واحد من الجوانب الكثيرة التى تتسم بها المحصلة الخبرية التى يحاول أن يعبر عنها .

سادسا : قد يظل ما عبر عنه المرء تجسيدا لمحصلة الخبرة موجودا، بينما تكون تلك المحصلة قد ذبلت أو قد تكون تلاشت تماما من الوجود وقد مات صاحب تلك المحصلة الخبرية أو شاخ أو فقد عقله : فها أنت تشاهد وتقرأ المجلدات الخالدة التى قام بتأليفها الفلاسفة أو الشعراء أو العلماء أو الحكماء فتظل أعمالهم الثقافية خالدة وذات فاعلية ، فى نفوس من يتأملونها ، بينما يكون أصحابها قد ماتوا أو شاخوا أو جنوا أو تغيرت محصلاتهم الخبرية . فربما تقع على عمل أدبى لك من شعر أو نثر تكون قد قمت بتأليفه وأنت فى العشرين ، وها أنت اليوم قد جاوزت الخمسين . فهل تجد فى شعرك أو فى نثرك الذى كتبته فى تلك السن البعيدة ما يربط بينه وبين محصلتك الخبرية الراهنة ؟ اننا نشك فى ذلك . والمرجح أنك سوف تجد ذلك الشعر أو النثر قواما غريبا ، وكأنه ليس شعرك وليس نثرك . ذلك أن محصلتك الخبرية اليوم تختلف اختلافا جذريا وبعيد المدى عن محصلتك الخبرية التى كانت لك عندما كنت فى العشرين من عمرك .

سابعا : تسير المحصلات الخبرية فى تكونها وفق قانون التوافيق والتباديل : فمن مقومات خبراتك المتساوقة وخبراتك المتصارعة تنشأ علاقات دقيقة متشابكة تكاد تكون لا نهائية ، فيتأتى عنها محصلات خبرية هى نتاج تراكبى وعلائقى بين ما سبق لك اكتسابه من خبرات . والواقع

أن التوافيق والتباديل تسمح باقامة علاقات غاية فى الكثرة والتنوع •
ومن الطبيعى أنه كلما زادت خبراتك وتنوعت ، كانت الفرصه المتاحة أمامك لعمل توافيق وتباديل بين مقوماتك الخبرية المتباينة متاحة على نحو أفضل • ولكن مع هذا فانك فى أى سن يمكن ان تقيم علاقات توصف بالكثرة النسبيه فيما بين خبراتك التى حصلت عليها • فالمراهق مثلا تكون لديه خبرات متساوقة وخبرات متصارعة بحيث يتسنى له اقامة علاقات توافيقية وتباديلية كثيرة ومتنوعة • ولعل ما يعوق المراهق عن الافصاح عن تلك المحصلات الخبرية التى ينشئها فى ذهنه يتمثل أكثر ما يتمثل فى قصوره عن استخدام أدوات التعبير ، وعدم تمكنه من فنون التعبير الأدائيـة أو اللفظية او الفنية أوغـير ذلك من فنون تعبيرية • ولعلنا نضيف الى هذا أيضا أن القدرة على اقامة العلاقات الدقيقة والمتشابكة بين المقومات الخبرية المتساوقة وبين مقومات الخبرة المتصارعة لا تكون قد نضجت بالقدر الكافى فى المراهقة • وهذا النضج يتأتى للمرء كنتيجة لغزارة الخبرات من ناحية ، ولتنوعها من جهة أخرى ثانية ، وكنتيجة للمرانة والدربة والتأمل المستأنى والابتكارى من جهة ثالثة • ولعلنا نفسر العبقرية فى شتى المجالات الفنية والأدبية والعلمية والاجتماعية والسياسية والحربية فى ضوء القدرة على اقامة علاقات دقيقة ومتشابكة وفق قانون التوافق والتباديل ، أو بتعبير آخر وفق مبدأ أو نظرية التفاعل الخبرى بين المقومات الخبرية المتباينة •

نظرية تلاقح الخبرات وتناسلها

الخبرات كائنات حيـة :

بينما ننظر الى الخبرات الانسانية ــ وبضمنها الخبرات الجمالية لدى الفنان والأديب ــ باعتبار أنها مقومات أو عناصر تتفاعل فيما بينها كما هو الحال في عالم الكيمياء ، كما دأبنا نفعل في الفصل السابق ، فاننا نتجه في هذا الفصل الى زاوية أخرى نفسر بها تكثر الخبرات لدى الفنان والأديب وغيرهما من مبدعين ومن مساهمين في مسيرة الحضارة فنذهب الى تفسير العلاقات القائمة فيما بين الخبرات الانسانية بنظرة بيولوجية ، واعتبار الخبرات كائنات حية تتلاقح فيما بينها ، وينجم عن ذلك التلاقح أنسال جديدة • وما يحدو بنا الى التفسير الكيميائي مرة ، والى التفسير البيولوجي مرة أخرى هو محاولة تفسـير الانبعاث الداخـلي للخبرات الانسانية كما هو الحال لدى الفنان والأديب • فنحن نعلم أن التفاعلات الكيميائية تنتج مركبات جديدة ، ومن ثم فان النتاج عن تلك التفاعلات الكيميائية انما يكون استحداثا لكينونات لم تكن موجودة قبل حدوث تلك التفاعلات • فلكأن التفاعلات الكيميائية تخلق كائنات جديدة • وكذا الحال اذا ما نظرنا الى تكثر الكائنات نتيجة التلاقح ثم التناسل • فكل انجاب هو خلق لكائن فريد في مقوماته وصفاته • فمن المستحيل أن يكون الابن أو البنت مجرد نسخة من الأب أو من الأم • فكل نسل جديد هو تسميح وحده • ومن هنا فاننا عندما نقول ان الخبرات كائنات حية ، فاننا نشير بهذا الى أن الأجيال الجديدة من الخبرات التي تنجم عن التناسل الخبري انما تكون متميزة تميزا تاما من الأجيال السابقة التي شاركت في الانجاب •

واذا نحن أردنا أن نبرهن على زعمنا بأن الخبرات كائنات حية ، فان علينا أن نقارن بين الخبرات وبين الكائنات الحية • فاذا وجدنا أن الصفات الأساسية التى تتسم بها الكائنات الحية تنطبق على الخبرات ، فاننا نكون بذلك على حق فيما نزعمه من أن الخبرات هى كائنات حية • ولعلنا نحدد الخصائص الأساسية للكائنات الحية فيما يلى مع عقد مقارنة بازاء كل خصيصة فيما بين الكائنات الحية وبين الخبرات الانسانية لمشاهدة ما اذا كانت الخصيصة التى تذكرها تصدق بازاء الجانبين أم لا • والخصائص هى :

أولا : ان الكائنات الحية تولد كنتيجة للانقسام الذاتى فى حالة الكائنات الحية البسيطة كالديدان أو نتيجة التلاقح بين ذكر وانثى كما هو الحال فى الكائنات الحية الأرقى : ونحن نجد فى مجال الخبرات أن هذا النوع من التكاثر موجود أيضا • فنحن نجد نوعين أساسيين من التكاثر الخبرى : نوع بسيط ، ونوع آخر مركب • والنوع الأول البسيط يناظر التكاثر عن طريق الانقسام الذاتى ، ومن أمثلته التفكير الرياضى الذى لا يكون المرء فى حاجة بازائه الى الاستعانة بخبرات أخرى غير الفكر الرياضى نفسه • ولعل هذا هو الذى حمل فيثاغورس وأفلاطون على الاعتقاد بأن الانسان يتذكر الخبرات التى نسيها فى عالم المثل حيث كان يعيش فى أحضان الآلهة • ولكنه نسى تلك الخبرات عندما اخطأ وتدنس وبعد عن النقاء الالهى • فبالتأمل بغير استعانة بالعالم الخارجى يمكن أن تتكاثر خبراتك • فعليك أن تعكف على عقلك فقط بالتأمل ، فتزيد معرفتك أو تزيد خبراتك العقلية • فأنت تستطيع أن تحمل تلميذك على اكتشاف العلاقات الهندسية بغير ما حاجة الى استعانة بالوقائع الخارجية المتجسدة فى العالم المحسوس • فهذا النوع من الخبرات يماثل الانقسام الذاتى فى عالم الديدان حيث لا تكون ثمة حاجة الى تلاقح بين ذكر وانثى • أما النوع الثانى من الخبرات ، ــ وهو النوع المناظر للتكاثر الناتج عن التلاقح فيما بين ذكور واناث ــ فانه لا يتم الا بعد تلاقح خبرة مع خبرة أخرى • فالتفكير النظرى يتلاقح مع التجارب العملية ، وينشأ عن ذلك نظريات علمية جديدة أو خطط لتجارب عملية وعلمية جديدة • وقل نفس الشىء عندما تتلاقح الفكرة الفلسفية مع الفكرة العلمية ، أو عندما يتلاقح العلم مع الأدب ، أو عندما يتلاقح الفن مع العلم أو عندما يتلاقح التفكير الفلسفى مع التفكير الدينى • فجميع تلك التلاقحات تنجب أجيالا جديدة من الخبرات التى لم تكن موجودة من قبل •

ثانيا : ان الكائنات الحية تولد وتنمو وتموت : والواقع أن الخبرات

أيضا تولد وتنمو وتشيخ وتموت • ولنضرب أمثلة تدلل بها على ما نقوله • ولنبدأ بالخبرة العاطفية • فانت عندما تحب أو تكره ، فان حبك أو كراهيتك يولدان كما يولد الكائن الحى ، ثم يأخذ حبك أو كراهيتك فى النمو ، ثم أخيرا يأخذ حبك و تأخذ كراهيتك فى الذبول ثم ينتهى الأمر الى موت الحب أو الى موت الكراهية • ولكن كما أن هناك عوامل منشطة أو مقوية تحول بين الكائن الحى والشيخوخة أو بينه وبين الموت ، كذا فان هناك عوامل منشطة وعوامل تضمن استمرار الكائن الحى فى مواجهة الفناء لفترة تقصر أو تطول كذا فان هناك عوامل منشطة وعوامل تضمن استمرار حبك او استمرار كرهك للموضوع الذى تحبه أو الذى تكرهه • ولنضرب مثالا بعد هذا بالخبرة التذكرية • فنحن نحفظ فى ذاكرتنا بعض الأسماء أو بعض الأحداث أو بعض القطع الشعرية أو النثرية أو بعض المعلومات • ولكن تلك الأشياء التى نحتفظ بها فى الذاكرة لا تظل موجودة كما حفظناها الى نهاية العمر ، بل يغطيها النسيان بعد وقت يقصر أو يطول • ولولا تنشيطنا لبعضها بالاستعمال أو التثبيت لما بقى بالذهن ، فانه كان ينسى حتما • والأشياء التى نحفظها تسير من نقطة بداية ضعيفة وتأخذ فى النمو الى أن تصل الى الأوج ثم تأخذ فى الخفوت والضعف والذبول بعد ذلك الى أن تختفى من ذاكرتنا تماما اذا لم نقم بنشطها وتثبيت أركانها وتجديد حفظنا لها • وما يقال عن الخبرات العاطفية والخبرات التذكرية ينسحب بنفس القدر من القوة على الخبرات العملية المهارية • فأنت تتعلم أداء شىء ما الى أن يصل أداؤك الى أعلى نقطة ممكنة بالنسبة لك • ولكنك اذا أهملت ممارسة ذلك الشىء فانه يذبل وتنحل قدرتك على الأداء ولا تعود قادرا على الأداء بنفس القدرة أو بنفس المهارة التى كنت عليها قبلا • وحتى اذا لم تنس جميع الأداء العملى كما هو الحال بازاء قيادة الدراجة ، فانك على الأقل تفقد جانبا من مهارتك المتعلقة بتلك المهارة الحركية •

ثالثا : ان الكائنات الحية تتعارك فيما بينها ولا يكتب البقاء الا للأقوى : وكذا فان الخبرات يمكن أن تتصارع فيما بينها بحيث تقتل بعضها بعضا • والواقع أن الحياة الانسانية هى مجموعة هائلة من الصراعات الداخلية والخارجية • فكما أن التصارع بين الخبرات يبدو فى المجالات العملية والاقتصادية والعسكرية والثقافية ونحوها ، فان الصراعات الداخلية فى نطاق الفرد الواحد تنشأ عندما تتناقض الخبرات التى تحيا فى مخيلة الانسان • فثمة صراع بين خبرات الخير وبين خبرات الشر ، وثمة صراع بين ميول الفرد نحو الانتماء الى المجتمع الذى يعيش فيه

وبين التفردية والاستقلال الشخصي عن المجتمع • وثمة صراع بين الشهوات المتباينة وبين القيم التي تقف بالمرصاد لتلك الشهوات وتحول بين الفرد وبين اشباعها • وثمة صراع بين نوازع الحب وبين نوازع الكراهية حتى بازاء الموضوع الواحد أو بازاء الفرد الواحد • ومن الطبيعي أن المنتصر في معركة البقاء هو الأقوى من تلك الخبرات •

رابعا : ان الكائنات الحية لا تستطيع أن تبقى على قيد الحياة الا اذا وجدت الغذاء المناسب لقوامها : وكذا فان الخبرات التي يحملها المرء بين أضلعه لا يكفل لها استمرار البقاء الا اذا هي وجدت الغذاء المناسب لها لتقويتها وانتعاشها وحمايتها من الهلاك • فلا بد للعالم من استمرار الاطلاع ، ولا بد للمتذوق في أي مجال من المجالات الفنية أو الأدبية من مواصلة دعم تذوقه الفني حتى تظل خبراته الفنية الجمالية حية في أعماقه • ولا بد للمرء أن يداب على تغذية خبراته الدينية الروحية بالصلاة والتأمل وقراءة الكتب المقدسة حتى يضمن لخبراته الدينية الاستمرار على قيد الحياة • وقل نفس الشيء بازاء الخبرات العملية • فما لم يستمر صاحب الحرفة أو صاحب المهنة في العمل في حرفته أو في مهنته ، فان مهارته لا تقوى على الاستمرار بنفس الصحة التي كانت تتمتع بها قبلا •

خامسا : ان الكائنات الحية تتعرض في بعض مراحل حياتها للمرض أو الضمور ولكنها ما تفتأ تسترجع ما كانت عليه من صحة وعافية اذا ما قدر لهـا العناية واذا ما استطاعت أن تقاوم المرض وتهزمه : وهذا ما تتصف به الخبرات أيضا • فالأديب والفنان يمكن أن يمرا بفترات من الوهن الأدبي أو الوهن الفني • فلا يجدان في جعبتهما ما ينتجانه من أدب أو فن • وهذا شاهد على ما يمكن أن يصيب الخبرات الأدبية والفنية من أمراض وأسقام •

كيف تتلاقح الخبرات فيما بينها ؟

قلنا ان الخبرات هي كائنات حية ، وقد برهنا على هـذا الزعم بالمطابقة بين الكائنات الحية المعروفة وبين الخبرات ، فوجدنا أن خصائص الكائنات الحية متوافرة تماما للخبرات • وعلينا الآن أن ندرس كيف تتلاقح الخبرات فيما بينهـا حتى تنجب خبـرات جـديدة • وعلينا أن نستعرض الوسائل التي يتم التلاقح بين الخبرات عن طريقها ، فنجد أمامنا الوسائل الآتية :

أولا : تآلف الخبرات وتجاذبها وتعشقها بعضها لبعض : فكما أن التجاذب والتآلف والعشق من طبيعة الكائنات الحية ، مما يدفعها الى الاتحاد بعضها ببعض فيتم التزاوج فيما بينها ، فيتأتى عن مثل ذلك التزاوج انجاب أجيال جديدة ، كذا فان الخبرات قد تتجاذب وتتآلف وتعشق بعضها بعضا وتتحد فيما بينها فى عملية تلاقحية ينتج عنها انجاب خبرات جديدة · والتجاذب قد يتم بين خبرتين قريبتين أو بين خبرتين بعيدتين · فكما أن الزواج قد يتم بين الاقرباء أو قد يتم بين الغرباء بعضهم وبعض ، كذا فان تزاوج الخبرات قد يتم بين خبرات قريبة من بعضها البعض ، أو قد يتم بين خبرتين بعيدتين بعضهما من بعض · ومن أمثلة تزاوج الخبرات المتقاربة ما يتم من تلاقح بين فكرتين أو بين قانونين من الأفكار أو من قوانين الفيزياء · أما التزاوج الذى يتم بين خبرات متباعدة فمن أمثلته تزاوج فكرة رياضية بفكرة دينية كما حدث عند فيثاغورس الذى ربط بين الفكر الرياضى وبين الفكر الدينى وقد ذهب الى أن الله هو واحد صحيح · ولقــد نجد تزاوجا يتم بين الأدب وبين الفلسفة فى ذهن الأديب أو فى ذهن الفيلسوف فينتج لنا أدب متفلسف ، أو فلسفة متأدبة ·

ثانيا : تعارك الخبرات بعضها مع بعض واستخدام العنف فى الاتصال الجنسى : والشأن هنا كالشأن لدى القبائل البدائية عندما كانت المرأة سلعة تغتصب ويتم الاستيلاء عليها بالعنف وبغير رضاء من جانبها أو مع عدم وجود اتفاق بين الطرفين المتزوجين · والواقع أن الكثير من الخبرات تتلاقح فيما بينها بالعنف والقسر · فالصراع بين خبرات الخير والشر أو بين جميع الثنائيات التى تعتمل فى حياة الانسان هو بمثابة تلاقح قسرى بين أقطاب تلك الثنائيات المتصارعة بعضها مع بعض ·

ثالثا : استخدام وسيط أو خاطبة لجمع الشــمل بين الطرفين المتزاوجين : فكما أننا نجد فى العلاقات الاجتماعية اتمام الزواج بالواسطة فى بعض الأحيان ، كذا فاننا نجد أن التزاوج يتم فى بعض الأحيان فيما بين الخبرات بالواسطة أو بمساعدة خاطبة · والوسيط أو الخاطبة بين الخبرات قد يكون لغة أجنبية يتعلمها المرء ، فتكون واسطة بين خبرات المرء وبين الخبرات التى تنقلها اليه تلك اللغة الأجنبية التى تحمل المعانى والمشاعر والخبرات اليه · فاللغة الأجنبية التى يتعلمها المرء لا تكون هى الخبرة المنقولة التى يتم التلاقح بينها وبين بعض ما لدى المرء من خبرات ، بل تكون مجرد وسيط أو خاطبة تجمع بين الخبرات السابقة لدى المرء وبين الخبرات الجديدة التى تنقلها اليه اللغة الأجنبية التى تعلمها ·

رابعا : المصادفة السعيدة التى تجدد حبا قديما كان قد فتر وذبل وكاد يجف ويموت : فكما أن الحب القديم يمكن أن يبعث من مرقده بواسطة مصادفة سعيدة تجمع الشمل من جديد بعد فراق دام سنوات وسنوات ، كذا فان المصادفات السعيدة يمكن أن تجمع بين خبرة حاضرة وبين خبرة قديمة منسية وعفا عليها الدهر • فمن الممكن أن يجد الكاتب أو الشاعر أو الفنان نفسه بينما هو يتأمل فكرة تدور فى ذهنه ، واذ بفكرة قديمة ربما تكون قد وقعت له منذ طفولته وقد بزغت فجأة فى ذهنه وتلاقحت مع الفكرة الآنية التى تعتمل فى ذهنه والتى يتأملها • فكثير من الخبرات القديمة تنهض من مرقدها بعد وقت طويل من الرقاد الذى يشبه الموت وقد تعانقت مع أفكار جديدة ونتج عن التزاوج الخبرى الذى يعتمد فى حدوثه على المصادفة السعيدة نسل خبرى جديد له روعته وبهاؤه •

خامسا : التلاقح غير الشرعى الذى يحدث بعيدا عن أعين الرقباء وبعيدا عن موافقة المجتمع وما يمكن أن يتاتى عن مثل ذلك التلاقح من انجاب غير شرعى : فلقد يتم تزاوج الخبرات بعيدا عن هيمنة الشعور ، ويحدث فى نطاق اللاشعور • فكثيرا ما يهرب الفنان أو الأديب لا شعوريا من القيود الاجتماعية ويتحلل من القيم الاجتماعية والمحرمات الأخلاقية ، ويعكف على ذاته الداخلية بعيدا عن أعين الرقباء حيث يتم تلاقح خبراته المتباينة تحت ستار اللاشعور وبعيدا عن وعيه أو ضبطه الانفعالى وبعيدا عن سيطرة المنطق وفى حل من القيود الاجتماعية وعن الشكائم التى تقيد السلوك الداخلى والخارجى جميعا • ونستطيع أن نقرر أن غالبية الأعمال الفنيــة والأدبية ، بل ومعظم المخترعات والمكتشفات العلمية قد تمت عن طريق التزاوج الخبرى فى اللاشعور بعيدا عن قيود الواقع وفى غفلة من رقابة الوقائع المقررة أو التقاليد المرعية أو القيم السلوكية التى يأخذ بها المجتمع أبناءه ويضرب على أيدى من يخرجون عليها أو يشيحون عنها • على أنه يجب أن نلاحظ أن الفنان والأديب عندما يقدمان الأنسال الخبرية التى تتاتى عن التزاوج الخبرى اللاشعورى ، فانهما يقدمانها فى قوالب مقبولة بقدر الامكان الى من يستقبلون الفن أو الأدب الذى ينتجانه • وبتعبير آخر فان ثمة مفارقة بين ما ينجبه الفنان أو الأديب فى دخيلتيهما من أنسال خبرية فى اللاشعور نتيجة للتزاوج الخبرى وبين صياغة تلك الأنسال فى قوالب تشاهد أو تسمع أو تقرأ • فالصياغة شىء والأصل الذى تعبر عنه تلك الصياغة شىء آخر •

ولعلنا نتساءل بعد هذا عن الخطـوات التى يمر بها التلاقح الخبرى

حتى يتم الانجاب الخبرى • والخطوات التى ترى أن التلاقح الخبرى يمر بها هى على النحو التالى :

أولا : مرحلة التجاذب أو التنافر : فالوضع الأصلى للعلاقات التى تقوم بين الخبرات هى علاقات اللامبالاة أو الخلو من التجاذب ومن التنافر جميعا • والواقع أن استخدامنا لكلمة « علاقات » انما هو استخدام تجاوزى ، لأنه لا توجد علاقات على الاطلاق فى بداية الأمر بين الخبرات غير المتزاوجه • ولكن فى هذه المرحلة الأولى تنشأ علاقة ما توصف بأنها علاقة تجاذب أو بأنها علاقة تنافر • المهم أن علاقة ما تنشأ فيما بين الخبرات التى تقبل على التزاوج فيما بينها • فبعد اللامبالاة تأتى المبالاة • والمبالاة اما أن تكون بالاقبال واما بالادبار • فالحب والكراهية كلاهما يعبران عن المبالاة والاهتمام • وتجاذب الخبرات أو تنافرها ليس طوع بنان المرء بل هما يتأتيان طواعية وبغير تدخل من جانب المرء • فأنت تجد نفسك وقد أقمت علاقات تجاذب أو علاقات تنافر فيما بين خبراتك بحيث تكون مسيرا فى ذلك لا مخيرا • وبتعبير آخر فان الخبرات هى التى تتحكم فى مصائرها وفيما تحدده من مسار عاطفى لها (اذا صح التعبير) تنهجه فى علاقاتها بغيرها من خبرات •

ثانيا : مرحلة التعانق أو التعارك : فبعد قيام العلاقات التجاذبية أو العلاقات التنافرية تأتى مرحلة جديدة هى مرحلة الاتصال المباشر ، سواء كان للتعانق أم للتعارك أو التشاجر • فالاتصال المباشر يتم هنا فى هذه المرحلة كتمهيد للمرحلة الثالثة التى يتم فيها الاختلاط • والواقع أن الخبرات المتجانسة تتعانق ، بينما نجد أن الخبرات المتصارعة تتنافر وتتعارك فيما بينها • وفى حالتى التعانق والتعارك فان الاتصال يتم بين النوعين من الخبرات • ولا شك أن هناك تباينات فى شدة التعانق أو فى شدة التعارك من حالة الى أخرى • ولقد يكون التعانق أو التعارك من الضعف بحيث لا تنتقل العلاقة الى المرحلة الثالثة ، بل ان تلك العلاقة قد تجف وتذبل عند هذه المرحلة •

ثالثا : مرحلة الاختلاط أو الامتزاج : وفى هـذه المرحلة تختلط المكونات الخبرية الخاصـــة بالطرفـين اللذين يشاركان فى التعانق أو التعارك • بيد أن هذه المرحلة لا يصل فيها الامتزاج أو الاختلاط الى درجة الاتحاد ، بل ان المقومات الخبرية لكل من الخبرات المتلاحقة تظل محتفظة بكينونتها وان كانت تمتزج أو تختلط بعضها مع بعض •

رابعا : مرحلة اتحاد بعض المقومات الخبرية من الطرفين المتلاقحين

بحيث يتأتى عن ذلك الاتحاد كينونات جديدة لم تكن موجودة أصلا ٠ والأمر هنا شبيه بتكوين الجنين في بطن الأم ٠ فكما أن المني والبويضة يتحدان في كائن حي جديد له وجوده المستقل مع استمرار بقاء الأب والأم على قيد الحياة ، فان اتحاد بعض المقومات الخبرية بحيث تنشأ كائنات حية خبرية جديدة عن ذلك الاتحاد لا يعني امحاء الخبرات المتلاقحة من الوجود ٠

خامسا : مرحلة نضج الأنسال الجديدة وتمتعها بالحياة المستقلة :
ففي هذه المرحلة نجد أن الأنسال الخبرية الجديدة وقد تم لها النضج ، تصير مستقلة ومتمايزة من الخبرات التي شاركت في انجابها ٠ فهي ذات خصائص جديدة تماما ، بل انها تشارك هي الأخرى بدورها في انجاب أجيال جديدة من الخبرات بعد أن يتسنى لها التزاوج بغيرها من خبرات ، فتتكثر الخبرات بذلك من دخيلة المرء ٠

الأنسال الخبرية :

الأنسال الخبرية هي الأجيال الخبرية الجديدة التي تتأتى عن التلاقح الذي يتم فيما بين الخبرات المتباينة ، وعلينا أولا أن نحدد انواع تلك الأنسال الخبرية ٠ ولعلنا نكتفي بذكر خمسة أنواع من تلك الانسال الخبرية على النحو التالي :

النوع الاول : أنسال خبرية معرفية : وهي تلك الأنسال الخبرية التي تتأتى عن تلاقح خبرتين معرفيتين ٠ من ذلك مثلا ما يتأتى من أنسال خبرية معرفية نتيجة تلاقح فكرة رياضية بفكرة أخرى فيزيائية ٠ والواقع أن النظريات الفيزيائية الحديثة ـ كتلك التي قال بها أينشتين فيما يتعلق بالذرة والنظرية النسبية ـ انما هي خير مثال نستشهد به في موضوع الأنسال الخبرية المعرفية التي تتأتى عن تلاقح الأفكار الرياضية بالأفكار الفيزيائية ٠ والواقع أن انجاب تلك الأنسال الجديدة التي تجمع فيما بين العلوم الرياضية والعلوم الفيزيائية لا تحول دون القول بأن مثل هذا الانجاب الجديد لا يعني تلاشي العلوم الرياضية أو العلوم الفيزيائية السابقة التي تعد بمثابة آباء وأمهات للنظريات الفيزيائية الرياضية الجديدة ٠ فالأنسال الخبرية المعرفية الجديدة تعيش الى جانب الخبرات المعرفية التي تم التزاوج فيما بينها ٠

النوع الثاني : انسال خبرية وجدانية او وجدانية معرفية :
فثمة تلاقح قد يقع فيما بين الأفكار الموضوعية المستقاة من العلوم الوضعية المتباينة ، وهي تلك العلوم والمعارف التي لا تستند الى الوجدان

فى شيء وبين المقومات والعناصر الوجدانية التى تعتمل فى القلب ، فيتأتى عن مثل ذلك التزاوج أنسال جديدة تجمع فى طيات تكوينها عناصر معرفية وضعية من جهة ، وعناصر وجدانية من جهة أخرى • فنجد أن الأديب الذى يتم لديه مثل هذا التزاوج الخبرى فيما بين معرفته الوضعية وبين أحاسيسه الوجدانية وقد أنجب ذهنه أدبا يجمع بين هذين المقومين المتباينين • ومثل هذا الأديب لا يحمله الى الياس عواطفه أثوابا معرفية وضعية ، كما أنه لا يعمد الى الباس معرفته الوضعية المنطقية أثوابا وجدانية ، بل هو يهيىء فى دخيلته المناخ المناسب لتحقيق التزاوج أو التلاقح فيما بين مقوماته المعرفية وبين مقوماته الوجدانية الانفعالية ، فينتج عن ذلك التزاوج أو التلاقح أجيال أو أنسال خبرية جديدة ليست مجرد مزج أو خلط ، بل هى كائنات حية جديدة بكل ما فى هذا اللفظ من معنى •

النوع الثالث : أنسال خبرية معرفية أدائية : هذا النـوع من الأنسال الخبرية يتبدى لدى بعض المهنيين مثل الأطباء والمهندسين وغيرهم ممن يجمعون فى حياتهم بين العلوم وبين التطبيقات العملية • فالمعرفة الطبية فى ذهن الطبيب النابه ليست فى جانب وحياته العملية وما يتخذه من مواقف وأداءات بازاء مرضاه فى جانب آخر ، بل ان هناك تزاوجا أو تلاقحا يمكن أن يتم فيما بين الجانب المعرفى وبين الجانب التطبيقى ، ولا تكون استفادة الطبيب من معرفته مجرد تطبيق لما حصله فى ذهنه أو لما استوعبه من معرفة من الكتب ، بل يكون هناك تلاقح فعلى فيما بين الخبرات المعرفية الطبية وبين الخبرات العملية الأدائية ، وينجم عن مثل هذا التلاقح انجاب خبرات جديدة هى أنسال حية تتأتى عن ذلك التزاوج، والأنسال الجديدة هى التى تعتبر اضافات جديدة مبتكرة فى المجال الطبى لأنها كائنات حية جديدة لم يكن لها وجود خبرى من قبل • ولعلنا نضرب مثالا بما حدث فى حياة لويس باستير الذى اكتشف الوقاية من الاصابة بالجدرى بالأمصال • لقد تم فى ذهنه تزاوج أو تلاقح فيما بين معرفته الطبية وبين ممارساته الطبية العملية ، ونجم عن ذلك التلاقح ذلك الكشـف الطبى الخطـير • وقل نفس الشيء بازاء جميـع الاختراعات والاكتشافات العلمية والتكنولوجية التى هى انجاب أو نتيجة تلاقح النظر بالعمل ، والفكر بالتطبيق •

النوع الرابع : أنسال خبرية معرفية اجتماعية : وهى تلك الأنسال التى تتأتى نتيجة تزاوج الأفكار السيكلوجية مع الخبرات الاجتماعية أو الاقتصادية • فلقد يكتشف الشخص الذى يتم لديه تزاوج هـذين

النوعين من الخبرات مواقف جديدة أو حقائق جديدة هي في الواقع أنسال خبرية جديدة تتأتى له نتيجة تلاقح معرفته بعلم النفس بما لديه من خبرات يقع عليها في حياته مع الناس ، سواء في مجال المعاملات أم في مجال الاقتصاد أم في مجال التربية وتنشئة الأجيال الجديدة أم في العلاقات الأسرية أم في غير ذلك من مواقف انسانية ٠

النوع الخامس : أنسال خبرية روحية اجتماعية : فثمة أنسال خبرية جديدة يمكن أن تنتج عن تزاوج أو تلاقح الخبرات الروحية بالخبرات الاجتماعية ٠ ولعلنا نزعم أن الأئمة الروحيين بالأديان المتباينة قد هيأوا دخائلهم لمثل ذلك التزاوج أو التلاقح فيما بين مشاعرهم الدينية أو الحقائق الدينية أو المعتقدات أو القيم الدينية وبين المشكلات والوقائع الاجتماعية التي استفادوها من الواقع الاجتماعي حولهم . بيد أن تلك الأنسال الجديدة التي تتأتى عن هذا النوع من التزاوج ليست مجرد تطبيقات للنصوص الدينية على الواقع الاجتماعي ، بل هي تعدو ذلك الى ما نزعمه هنا من أن الخبرات الانسانية على اختلافها انما هي كائنات حية يمكن أن تنجب بالتزاوج كائنات حية جديدة ٠ ولعلنا نزعم أكثر من هذا أن التزاوج الذي يتم فيما بين نوعيات من الخبرات متباينة ومتباعدة ــ وما قد ينجم عن ذلك من أنسال خبرية جديدة ــ انما يعتبر تهجينا خبريا ٠ والأنسال الجديدة التي تتأتى عن تلاقح نوعيتين متباعدتين من الخبرات ، انما تكون بمثابة هجائن جديدة تحمل في طياتها خصائص جديدة وصفات قد تتجاوز صفات الأسلاف من الخبرات المتلاقحة ٠

وهناك في الواقع مجموعة من الأخطار التي يمكن أن تحدق بالأنسال الجديدة ، وهي أخطار شبيهة بتلك الأخطار التي تحدق بصغار الكائنات الحية والتي قد تعطل نموها أو قد تصيبها بالأمراض أو التي قد تؤدي الى فنائها وهي بعد لم تكتمل نموا ولم تشتد عودا ولم تستفد الخبرة الوليدة ــ شأنها شأن أي خبرة ناضجة ــ بحاجة الى تغذية مناسبة لقوامها الخبري ، والا فانها لا تستطيع أن تقاوم عوامل الضمور والفناء ٠ صلابة بنية ٠ وأهم تلك الأخطار التي تحدق بها ما يأتي :

أولا : عدم تلقي الغذاء المناسب لنموها واستمرار بقائها : ذلك أن

والغذاء المطلوب للخبرات الوليدة يختلف من نوعية الى نوعية أخرى ، لا من حيث كميته فحسب ، بل ومن حيث نوع الغذاء أيضا ٠ فلكل خبرة وليدة ما يناسبها من غذاء كما وكيفا ٠ ومعنى هذا في الواقع أن بعض الأغذية تضر بقوام الخبرة الجديدة الوليدة اذا ما قدم اليها ٠ فلا بد اذن من الحرص في تخير الغذاء المناسب لتقديمه الى الخبرات

الوليدة • حتى لا تتعرض للخطر أو حتى لا يهددها الضمور أو الفناء •

ثانيا : التخمة الخبرية : فالواقع أن الغـذاء الخبرى ـ شأنه شأن الغذاء النباتى أو الحيوانى ـ يمكن أن يصيب الكائن الخبرى بالتخمة اذا ما زاد عن الحد المطلوب ، واذا ما قدم الى الكائن الخبرى بجرعات كبيرة لا يستطيع أن يقوم بهضمها • فكما أن الغذاء الكبير يمكن أن يضر بصحة الوليد أو حتى يمكن أن يقتله ، كذا فان كثرة الغذاء الخبرى يمكن أن يضر بالخبرات الوليدة ، وأن يهدد وجودها ويقضى عليها • من هنا فانك تجد العلماء والفلاسفة والأدباء يعطون لأنفسهم الراحة الكافية ، بل انهم قد يمنحون أنفسهم اجازات لا يقرأون خلالها حتى يتيسر لهم هضم خبراتهم التى سبق لهم أن تلقوها وحتى يتسنى لهم رعاية خبراتهم الوليدة التى هى بمثابة كائنات حية غضة • ولقد سمعت من الأديب الكبير توفيق الحكيم شخصيا فى زيارة لى بمكتبه بجريدة الأهرام ما معناه أنه يمضغ الأفكار ببطء كما اعتاد أن يمضغ الطعام ببطء ، وهو لا يقرأ طوال العام ، بل يمنح نفسه اجازة سنوية لا يكاد يقرأ خلالها شيئا • وذلك لأن الفكر الابتكارى بحاجة الى فرصة لهضم ما يقدم اليه من غذاء ذهنى •

ثالثا : الاستهلاك قبل تمام النضج : فثمة بعض الفنانين أو الأدباء يسارعون الى نقل خبراتهم اليافعة الى اللوحات أو الى الأوراق قبل أن يقيض لها القدر الكافى من النمو ، فتأتى أعمالهم الفنية أو الأدبية فجة أو سطحية • ولو أنهم كانوا قد منحوا خبراتهم الغضة الوقت الكافى للنضج ثم عمدوا بعد ذلك الى تقديمها الى الناس المستهلكين لانتاجهم الثقافى ، لكانت أعمالهم اذن قد اتخذت لنفسها المكانة الرفيعة • فالسرعة التى تقدم بها بعض الكائنات الخبرية الغضة يمكن أن يعرضها للخطر لأنه لم يكفل لها القـدر الكافى من النمو • والواقع أن أولئـك الذين يضطرون الى الانتاج الفنى أو الى الانتاج الأدبى بحكم وظائفهم فى الصحافة أو بحكم عملهم التجارى ، انما يجهضون أو بالأحرى يقتلون الأشبال الجديدة التى ما تكاد تولد فى أذهانهم حتى يتحتم عليهم تقديمها الى المستهلكين • ولنا الحق فى استخدام لفظ « مستهلكين » ، وذلك لأن تناولهم للفرشاة أو الازميل أو الآلة الموسيقية أو القلم لا يختلف عن تناول أى صانع لاحدى الخامات لتشغيلها •

العقم الخبرى :

العقم الخبرى معناه عـدم انجاب أجيال جديدة من الخبرات برغم توافر الخبرات الناضجة التى كان يتوقع لها أن تتلاقح فيما بينها وتنجب

أنسالا جديدة • ولا شك أن هناك مجموعة من الأسباب التي تسبب العقم الخبرى علينا نوجزها فيما يلي :

أولا : توقف السيلان الخبرى أو بطء سيلانه : فالواقع أن التلاقح الخبرى لا يتم في البرك أو المستنقعات العقلية ، بل يتم في الأنهار الفكرية المتدفقة والنشيطة • فاذا جاز لنا أن نشبه سيلان الفكر بالنهر ، وتوقف ذلك السيلان بالبرك والمستنقعات ، فاننا نستطيع اذن أن نقول ان شرط التلاقح الخبرى هو استمرار العمليات الذهنيـة في حالة من النشاط والتدفق • والسبيل الى السيلان المطـلوب سبيلان هما : توافر تلقى الخبرات من الخارج ، والقيام بعمليات الهضم الخبرى من الداخل • فاذا ما افتقد المرء أحد هذين السبيلين أو فقدهما جميعا ، فان بركة أو مستنقعا خبريا ينشأ في دخيلته يحول دون حدوث التلاقح فيما بين الخبرات التى سبق أن وجدت • وجدير بنا أن نشير الى أن بعض الناس يحصلون خبرات كثيرة من الخارج ، ولكنهم يفقدون الشرط الثانى ـ أعنى التأمل الهضمى لما يتلقونه ـ وبذا فان ما يتلقونه من خبرات موضوعية يتراكم في مستنقع راكد لا يسمح بتوفير المنـاخ أو البيئة المناسبة للتلاقح الخبرى • ونفس الشيء يمكن أن يقال بازاء التوقف عن تلقى الخبرات من الخارج والاكتفاء بالتأمل فيما سبق أن تلقاه المرء من خبرات • ان مثل ذلك التأمل لا يكون مفيدا لتنشيط السيلان الخبرى ، بل ان نتيجته تكون نشوء مستنقع أو بركة يتبأور التأمل حولها ، وبذا لا يتم التلاقح تقريبا • واذا تم فانه يكون تلاقحا ضعيفا لا يؤدى الى انجاب أجيال جديدة من الخبرات • وحتى اذا تم انجاب القليل جدا من الخبرات الجديدة الوليدة ، فانها تكون اذن خبرات ضعيفة البنية يحكم عليها بالموت المبكر أو يحكم عليها بالاستمرار على قيد الحياة في ضعف ووهن وسقم •

ثانيا : الافتقار الى التنوع الخبرى : فلا بد أن تكون هناك نوعيات خبرية كثيرة متباينة حتى يتم التلاقح الخبرى • فالواقع أن الاقتصار على نوعية واحدة أو على تخصص دقيق واحد ، لا يسمح بحدوث التلاقح الخبرى • فبالنسبة للعلماء الذين تسنى لهم تقديم الجديد والمبتكر الى الحضارة فانهم كانوا متعمقين جدا في فرع ما من فروع العلم مع وقوفهم في الوقت نفسه على ثقافات متنوعة مباينة لما تخصصوا فيه وتعمقوه من فرع علم هو بمثابة الجذع في حياتهم الثقافية • والواقع أن المبدعين من الأدباء من أمثال طه حسين والعقاد وسلامة موسى وشوقى وصلاح عبد الصبور انما كانوا متمتعين باحراز نوعيات متباينة من الثقافة أو

قل من روافد ثقافية متباينة · فكانت معرفتهم بلغة أجنبية أو أكثر مصدر تدفق خبرى متنوع فى أذهانهم · ونحن لا نعنى التنوع المعرفى فحسب ، بل نعنى التنوع الخبرى بالمعنى الواسع لكلمة « خبرة » · فلقد يكون تمكن شخص ما من بعض المهارات العملية الى جانب تخصصه الأصلى عاملا على نجاح عمليات التلاقح الخبرى فى حياته الثقافية · ولقد تكون الخصوبة الوجدانية وتغذية وجدان المرء بالمصادر الجمالية الفنية عاملا مهما فى تلاقح خبراته العلمية مع تلك الخبرات الوجدانية الجمالية الفنية · وقس على هذا ما يمكن أن يتوافر من خبرات متنوعة فى حياة المرء تساعده على اتمام تلاقح خبـراته بشكل ناجح ، ومن ثم انجساب أجيال جديدة من الخبرات الوليدة النشيطة القوية ·

ثالثا : الاتكالية والاصابة بمرض العنعنة : فلقد يلقى فى روع المرء منذ نشأته أن الجدير به أن يخضع ذهنيا ووجدانيـا واجتماعيـا للآخرين من الكبار الذين يجب احترامهم وطأطأة الرأس أمامهم ، ومن ثم فان الشخص ينشأ خائفا لا يخط لنفسه خطة ولا يكون لنفسه رأيا فى أى موضوع وينتظر حتى يقال له ما يجب أن يفكر فيه وكيف يفكر فى الأمور المتباينة · وعندما ينشأ مثل ذلك الشخص على هذا النحو من الاتكالية ، فانه يكون عندئذ مهيأ للاصابة بأخطر مرض ثقافى يمكن أن يصاب به مثقف هو مرض العنعنة الثقافية · ونقصد بالعنعنة أن يتلقى المرء معرفته وأفكاره عن الآخرين بصفة دائبة فهو لا يفكر بنفسه ولنفسه ، بل يفكر بالآخرين وللآخرين · انه يكون مجرد أداة ناقلة لما يلقى به اليها · انه يعجز عن أن يسـتقل بفكره ، ولا يستطيع أن يقدم رأيا شخصيا ، ولا يستطيع أن يبتكر شيئا أو أن يجدد فيما سبق رسم ملامحه من أشياء أو آلات · ومرض العنعنة يحمل صاحبـه على الانكباب على الكتب يأخذ عنها بأمانة وحرفية · فهو مجرد آلة ناقلة فحسب · ومثل هذا الموقف العنعنى يحول دون نشوء حدوث التلاقح الخبرى فربما بين المقومات الخبرية المكتسبة مهما كانت غزيرة ، ومهما كانت متدفقة وسيالة · ذلك أن العنعنة تصير بمثابة المحور الثقافى الذى يدور حوله فكر المرء ووجدانه وتصرفاته وجميع أنحاء سلوكه بينه وبين نفسه ، أو بينه وبين الناس · ومن ثم فهو يحول دون حدوث التلاقح بالرغم من أن جميع الظروف الخبرية تكون مهيأة لحدوثه ·

رابعا : الاجهاض الخبرى وذلك بالامتناع عن الابانة : لقد يتـم التلاقح الخبرى على خير وجه ، ولكن الشخص لا يبين عن خبراته الوليدة فيخنقها قبل أن تولد - وقبل أن ترى النور على مسرح الحياة · والواقع

أن هناك كثيرا من أصحاب الثقافة العالية ينكمشون لأسباب نفسية قد تكون الاحساس بالقصور أو الخوف من سهام النقد تصيبهم وتطيح بمكانتهم العلمية أو الاجتماعية ، أو الشعور بأنهم لم يؤهلوا بعد التأهيل الكافي لتقديم اسهامات جديدة في أى مجال من مجالات الحياة ، أو الرغبة في التأجيل لمجرد الكسل أو لأن الناس من حولهم لا يهتمون بتلقى ما عسى أن ينتجوه ، أو لغير ذلك من أسباب • ونحن نستطيع أن نقرر أن ثمة أشخاصا مثقفين جدا مصابون بهذا الداء ـ داء النكوص عن الابانة ـ فيخنقون أجنتهم الخبرية قبل أن تولد ، ومن ثم فانهم يحكمون على أنفسهم بالعقم الخبرى طوال حياتهم الثقافية • ولا يكون نكوصهم عن الافصاح عما يخالجهم من خبرات وليدة نشيطة تعتمل في جوارحهم ناجما عن افتقارهم الى مهارات التعبير عن الذات ، بل يكون نتيجة عوامل أخرى نفسية أو اجتماعية أو سياسية (كالخوف من بطش من بيدهم السلطة بهم اذا هم عبروا عن الجديد الذى يدور بخلدهم بطريقة ما من طرق التعبير) •

خامسا : النقص في الدربة على فنون الابانة : فواقع الأمر أن تلقى الخبرة شيء ، والافصاح عما يدور بالخلد شيء آخر • وبتعبير آخر فان الاستقبال الخبرى يتباين تباينا جذريا عن تصدير خبرات جديدة الى خارج الذات • فأنت في تذوقك للأدب أو للفن تقوم بعمليات تختلف اختلافا جوهريا عن خلقك لأدب جديد أو لفن جديد • فمن الممكن أن تكون قارئا ممتازا بينما لا تكون كاتبا أو تكون كاتبا رديئا جدا • ومن الممكن أن تستمتع بالأغانى والموسيقى ، بينما لا تكون قادرا على الشدو بالغناء أو على العزف على أية آلة من الآلات الموسيقية • واذا كان ذلك هو الحال بازاء مجرد التعبير عن الذات في أى مستوى من مستويات التعبير ، فما بالك بالتعبير عن الخبرات الوليدة الناشئة عن التلاقح الخبرى • ولعلنا نزعم أن التدرب المستمر والسليم منذ نعومة الأظفار ضرورى للأديب والفنان ـ كما سبق أن قلنا بازاء الحديث عن مراحل النمو لدى الفنان والأديب بالفصلين الحادى عشر والثانى عشر ـ ذلك أن التمكن من فنون التعبير والتمرس بألوان الأداء الأدبى أو الفنى لا يمكن أن يتأتى للمرء طفرة واحدة ، بل يتأتى له شيئا فشيئا وبالمرور على الخطوات والمراحل الأدبية والفنية التى تتعلق بمراحل النمو الفنية والأدبية التى ترتبط ارتباطا وثيقا وجوهريا بمراحل النمو البيولوجية والنفسية والاجتماعية •

وثمة وسائل لعلاج العقم الخبرى علينا أن نجتزىء بذكر بعض من أهمها على النحو التالى :

أولا ــ التخفيف من غلواء النقد والتجريح بإزاء المبتكرات الفنية والأدبية : ذلك أن احجام كثير من الفنانين والأدباء عن الابانة يحدث نتيجة الخوف من بطش النقاد - فهم لذلك يلزمون بر الأمان ويخنقون ما عسى أن ينشأ فى أذهانهم من أجنة خبرية كان يراد لها أن تولد وتنمو وترشد ·

ثانيا ــ توفير المجالات التى تضمن ذيوع ونشر الخبرات الوليدة الجديدة : ذلك أن عدم توافر البيئات التى تحتضن الخبرات الوليدة الجديدة يفت فى عضد المبدعين ويحملهم على الاحجام عن الابداع ·

ثالثا ــ تدريب المثقفين أنفسهم على التأمل وعدم الاكتفاء بالتلقى الخبرى كوسيلة واحدة ووحيدة للتثقيف والسمو العقلى : فالواقع أن معظم الناس يعتقدون ان التأملات الذهنية مضيعة للوقت وأن السبيل الوحيد للنمو الخبرى هو زيادة التحصيل مما سبق أن كتب أو قرر · ولا شك أن نظم التعليم والامتحانات تشكل عاملا رئيسيا فى ايمان الناس بالتحصيل الخبرى دون التأمل · فعلى المرء اذن أن يجمع بين التحصيل الخبرى وبين التأمل فى حياته الثقافية حتى يعالج ذهنه مما يكون قد أصابه من عقم خبرى ·

تفسير الابداع بالتلاقح الخبرى :

الابداع هو تقديم انتاج جديد له ملامحه الفريدة التى لا يشاركه انتاج آخر فيها · وهذا يعنى أن الابداع ــ فى رأينا ــ ليس مجرد تجويد أو ليس هو مجرد تنقيح لما سبق انتاجه · فنحن اذن نميز تمييزا جذريا بين الابداع وبين التجويد ، بل اننا نميز أيضا تمييزا جذريا فيما بين الابداع وبين اختيار أفضل العناصر من أعمال كثيرة ثم تقديمها فى عمل واحد متكامل · اننا نختص الابداع بالجدة الكاملة أو بتعبير أدق نحن نعتقد أن الابداع هو ميلاد لكيان متكامل جديد كل الجدة ، له ملامحه الخاصة وخصائصه المتميزة من سواه من أعمال · وهذا يحدو بنا اذن الى القول بأن أمامنا تفسيرين وحيدين ممكنين للابداع هما أولا : التفسير بالتفاعل الكيميائى فنأخذه فى الاعتبار عندما نعرض لموضوع الابداع ، فالابداع وفق هذا التفسير هو نتاج لتفاعلات أشبه ما تكون بالتفاعلات الكيميائية أما اذا كنا منحازين الى التفكير البيولوجى ، فاننا سوف ننظر الى الابداع باعتبار أنه نتـــاج لتلاقح خبرى فيما بين كائنات حية هى الخبرات · فنحن فى هذا التفسير الأخير ننظر الى الخبرات باعتبار أنها كائنات حية بكل ما فى هذه الكلمة من معنى ونعتبر أن الابداع الفنى هو

ميلاد لخبرات جديدة حاصلة على تزاوج الخبرات أو عن تكثرها ذاتيا كما سبق أن ألمحنا ٠

ولعلنا نعرض فيما يلى للبراهين التى يمكن أن نقدمها لنؤكد بها أن الابداع الفنى أو الأدبى هو نتيجة للتلاقح الخبرى ٠ فيجدر بنا أن نلخص براهيننا فيما يلى :

أولا ـ ان الابداع الفنى والأدبى يتم عادة ـ بل ودائما ـ والمرء سال عن نفسه أو وهو غائب عن وعيه وقد غاص فى أعماق النوم ، أو وهو منغمس فى حلم يقظة طويل ٠ وان دل هذا على شىء فانما يدل على أن الخبرات التى سبق للمرء تحصيلها تعيش فى داخله وتتصرف بارادتها المستقلة عن ارادته ، وأنها تقيم علاقات خاصـة بها فيما بينها ، وأنها تتزاوج بحيث تقدم كائنات خبرية جديدة ٠ ذلك أن المبدع فنيا أو أدبيا لا يقدم نفس تلك الخبرات التى سبق له تحصيلها ، بل هو يقدم خبرات جديدة ٠ فمن أين أتت تلك الخبرات أو النتاجات الجديدة المبدعة ؟ انها بلا شك وليدة ذلك التلاقح الخبرى الذى لم يقصد اليه الفنان أو الأديب، بل هو ذلك التلاقح الخبرى الذى أرادته وخططت له تلك الكائنات الحية التى نسميها الخبرات ٠ فالخبرات اذن بمخيلة الفنان أو الأديب لها عالمها الخاص ٠ انها تشبه الكائنات الحية ذات القوام الخاص بها التى يمكن أن تعيش فى جسم الانسان ولكنها ليست جزءا منه ، وليست مقوما من مقوماته ٠ فالكائنات الحية التى تعيش بداخل الجسم كالميكروبات أو الديدان لا تخضع لارادة المرء الذى تعيش بداخله ، بل هى تتكثر وفقا لقوانينها الخاصة بها ٠ والكائنات الحية الخبرية أشبه بتلك الكائنات الحية التى تعيش فى حالة طفيلية على جسم الانسان مغتذية بما يناسبها من مقومات غذائية تجدها لديه ٠

ثانيا ـ ان المبدع الواحد ـ سواء كان فنانا أم أديبا ـ لايقدم ابداعا بنفس الكم أو على نفس المستوى من الكيف طوال حياته أو فى اطار جميع الظروف ٠ انه قد يتوقف لبضعة أيام أو لبضعة أسابيع أو لبضعة أشهر أو حتى لبضع سنوات عن الابداع ٠ فما تفسير هذه الحالة ؟ ليس أمامنا سوى تفسير واحد ، هو أن ثمة مجموعة محددة من الظروف التى يمكن أن يحدث التلاقح والتناسل الخبريان فى اطارها ٠ فاذا لم تتوافر تلك الظروف ، فان التلاقح ـ ومن ثم التناسل ـ لا يحدثان ٠ والأمر فى الواقع ليس فى يد الفنان أو الأديب ٠ انه فى قبضة تلك الظروف التى اذا لم تتوافر فان التلاقح والتناسل لايحدثان . وبتعبير آخر فاننا نستطيع أن نقرر أن تباين نفس الفنان أو نفس الأديب فيما يقومان بانتاجه دليل قاطع على أن زمام الانتاج الفنى أو الأدبى ليس بأيديهما ٠ فليس الفنان

أو الأديب هما اللذان يختاران ويقرران أن ينتجا أو أن يتوقفا عن الانتاج. بل الذي يختار ذلك هو حتمية الظروف • فكما أن الماء يغلي في درجة معينة بعد تعرضه لظروف معينة هي النار والضغط الجوي المعين ، كذا فان الفنان والأديب ينتجان فنا أو أدبا اذا ما توافرت الشروط الضرورية للتلاقح والتناسل الخبريين •

ثالثا ـ قد تبدو العبقرية في حياة بعض الأشخاص العاديين فجاة ، وقد تستمر معهم تلك العبقرية فترة تقصر أو تطول • فاذا ما تصفحت أعمالهم السابقة لظهور العبقرية أو أعمالهم بعد تزايل تلك العبقرية عنهم فانك تدهش وقد تتساءل : أليسوا هم الأشخاص أنفسهم وقد عاشوا في ظل الظروف نفسها ؟ اذن فما تفسير هذه الظاهرة ؟ انك لا تستطيع أن تجد تفسيرا ناجحا الا اذا استعنت بتفسيرنا البيولوجي لتلاقح الخبرات وتناسلها • ففي هذه الحالة نستطيع أن نزعم أن الظروف المناسبة للتلاقح والتناسل الخبريين لم تتوافر لأولئك الناس الذين ظهر لديهم النبوغ وبزغت العبقرية الا خلال تلك الفترة من حياتهم • فقبل تلك الفترة أو بعدها لا تكون تلك الظروف المناسبة للتلاقح والتناسل الخبريين متوافرة • ومن ثم فان نفس أولئك الأشخاص لم يتمتعوا بالعبقرية الا خلال الفترة المناسبة للتخصيب الخبري •

رابعا ـ لقد لوحظ أن هناك فئة من الناس ـ ولو أنها فئة صغيرة جدا ـ يطلق عليها علماء النفس اسم فئة البلهاء الحكماء Idiots Savants فالواحد من أفراد تلك الفئة التي يعتقد علماء النفس أن مستوى الذكاء الذي يتمتع به أفرادها هو مستوى منحط نسبيا وأقل بكثير مما يتمتع به الشخص متوسط الذكاء، ولكنه يحظى بعبقرية فائقة في احدى المهارات• فلقد تبدو عبقرية الابله العبقري في العزف على احدى الآلات الموسيقية أو في التمتع بمهارة يدوية معينة فائقة القدرة ، أو قد يكون متمنعا باصلاح بعض الآلات الدقيقة كالساعات أو التليفزيونات مثلا • فكيف يمكن تفسير تلك العبقرية التي تجد لها مكانا مناسبا تعيش فيه عند ذلك الأبله ؟ اننا نفسر هذه الظاهرة العجيبة بالتلاقح والتناسل الخبريين• فعلى الرغم من أن الأبله العبقري يكون متخلفا في جميع أنحاء حياته ، فان الظروف المناسبة قد توافرت لديه لتلاقح بعض الخبرات القليلة لديه، فنتج عن ذلك التلاقح خبرات وليدة جديدة تكون على قدر كبير من الحيوية والفاعلية ، فيشار بالبنان الى ذلك العبقري الأبله برغم تخلفه الشديد في معظم جوانب حياته الأخرى •

خامسا ـ هناك تفاوت شديد جدا فيما بين كمية الخبرة المحصلة وبين الابداع الفني • فنحن لا نجد أن أصحاب الدراسات العليا من

الحائزين على الماجستير والدكتوراه مبدعون دائما ، بل قد نجد المبدعين من غير الحاصلين على دراسات نظامية أو قد نجـــدهم من الحاصلين على مؤهلات منخفضة جدا • فالعقاد مثلا لم يكن حاصـلا الا على الشـهادة الابتدائية ، وكذا فان الكثير من المبدعين فى الفن أو الادب قد قدموا أعمالهم الفذة وهم بعد فى مرحلة الشباب ولقد نجد أن نفس الشخص الذى قدم عملا عبقريا فى شبابه لم يستطع تقديم أى عمل مبدع بعد حصـوله على الدكتوراه فى الفن أو فى الأدب • فما تفسـير هذه الظاهرة العجيبـة ؟ أليس من المنطق المتـوقع أن نقول انه كلما زادت المعرفة والخبرات الفنيـــة أو الأدبية ، كان المرء أكثر قـــدرة على العطاء الفنى والادبى ؟ الواقع أن هذا ليس صحيحا ، والصحيح هو أن التلاقح الخبرى وما ينجم عنه من انجاب خبرى هما العاملان الوحيدان لتفسير العبقرية ولتفسير الابداع الفنى والأدبى • فليس هناك اذن تناسب طردى فيما بين التحصيل الخبرى وبين الابداع الفنى أو الأدبى ، ولكن هناك تناسب طردى فيما بين التلاقح الخبرى والتناسل الخبرى وبين ما يمكن أن يقدمه الفنان أو الأديب من ابداع فنى أو أدبى • فمن الممكن أن نقول ان العقاد قد استطاع أن يقدم ثمار تلاقح خبرى حدث فى دخيلته • ونستطيع أن نقول أيضا ان مرحلة الشباب فى حياة أحد العباقرة يمكن أن تشهد مثل ذلك التلاقح والانجاب الخبريين ، بينما لا تشاهد ذلك مرحلتا الكهولة والشيخوخة فى حياة نفس ذلك العبقرى •

وهكذا نجد ان تفســـير الابداع الفنى والابداع الأدبى بالتلاقح والتناسل الخبريين هما الخليقان بالاعتبار • فاذا صح ما نزعمه هنا ، فاننا نكون بذلك قد قدمنا نظرية جديدة تجلو عن سر العبقرية عنـــد الفنان والأديب • ولقد يتسنى الجمع بين هاتين النظريتين اللتين قدمناهما فى هذا الكتاب لتفسير عبقرية الفنان والأديب ، بحيث اذا نظرنا من زاوية كيميائية أو من زاوية بيولوجيـة ، فاننا نكون قد وقفنـا عندئذ على وجه من وجهى الحقيقة فى التفسير • ولعلنـا بذلك نكون قد قدمنا تفسيرين وضعيين لعبقرية الفنان والأديب •

من حياة الفنانين والأدباء

فان جوخ :

اسمه فنسنت فان جوخ • كان يعيش فى حجرة استأجرها وهو فى مطلع شبابه فى شقة احدى الأسر بلندن • كانت تلك الأسرة مكونة من أم وابنتها الشابة المسماة أرسولا • كانت أرسولا لطيفة مع فنسنت ، مما جعله يتعلق بها ويحبها بكل جوارحه • ولكن المسكين صدم عندما علم أن حبيبته مخطوبة لشخص غائب عنها منذ فترة طويلة • فأخذ فى الالحاح عليها بأن تزهد فى خطيبها ، وأن تفسخ عرى تلك الخطبة معه ، وترتبط به هو لأنها لابد تحس بنفس ما يحس به من حب ووجدان دافق نحوها • ولكن لشد ما كانت الصدمة عنيفة اذ تمسد ارسولا الى صده بقسوة واصرار • ولكن صدها له وقسوتها عليه لم تكن لتزيده الا تعلقا بها وملاحقة لها • وقد أدى اصراره على ربط حياته بها الى طرده من المنزل بطريقة معيبة ومزرية •

انتقل فنسنت فان جوخ الى حجرة أخرى فى شقة امرأة عجوز وظلت صورة حبيبته ارسولا تطارده وتلح عليه سواء وهو فى حجرته الجديدة أم فى عمله كبائع للصور والتحف الفنية فى محل كان يملكه أحد أقربائه فى لندن • ولكنه كان برما بالكثير من السلع الفنية المعروضة للبيع بذلك المحل • وكان يبدى دهشته بل وانتقاده للزبائن الذين يسيئون الاختيار فيقعون على الصور والتحف القبيحة فى تقديره بينما يعزفون عن الصور والتحف الجميلة فى تصوره وحسب ذوقه • فكان بذلك فنانا وليس تاجرا ، مما اضطر مدير المحل الى طرده فى نهاية الأمر لأنه كان غليظا فى نقده لأذواق الزبائن •

وقد تواكب مع طرده من عمله زواج أرسولا من خطيبها • فقرر فان جوخ مغادرة لندن وقد حصل على وظيفة مدرس فى بلدة رامسجيت ، وهى بلدة ساحلية على بعد أربع ساعات وتصف بالقطار من لندن • وبعد عدة شهور وجد وظيفة أفضل فى مدرسة جونز الارسالية الدينية فى ايلورث ، وكان جونز قسيسا فاقتنع فنسنت بأن يصير قسيسا قرويا •

بعد ذلك أخذ فنسنت طريقه الى مناجم الفحم حيث عمل هناك قسيسا وواعظا ، وعكف فى تلك الفترة على القراءة المكثفة الى أن وصل فى النهاية الى درجة من التشبع لم يعد بعدها يطيق مشاهدة أى كتاب ، وفى أحد أيام نوفمبر الصافية جلس على عجلة حديدية صدئة يراقب عمال المناجم من البوابة ، فشاهد أحد العمال كانت قبعته السوداء تظلل عينيه ، وكتفاه منحنيين وقد دس يديه فى جيبى سترته وركبتاه الكبيرتان بارزتان الى الخارج • فجذب منظر الرجل انتباه فان جوخ وأثار به رغبة ملحة فى رسمه ، فأخذ يفتش فى جيبوبه ووجد القلم الرصاص وخطابا كان قد وصله من والده وبه صفحة بيضاء ، فأخذ يعبر عن انطباعه الفنى بأن رسم ذلك المخلوق بسرعة ، وكانت هذه نقطة البداية فى قصة فان جوخ مع الرسم •

وبعد أن عاد فان جوخ الى الدار التى كان يقطنها وجد بالمصادفة فروخا عديدة من الورق النظيف الأبيض وقلما ثقيلا فعكف على الرسم حتى غابت الشمس وخيم الظلام على الحجرة وهو منهمك على الأوراق يرسم عليها •

ومنذ ذلك الحين انتقل الفنان بنشاطه ووجدانه من المجال الدينى الى رسم كل ما كان يثير خياله من شخصيات وأشياء ومواقف وعلاقات • وواصل العمل ليلا ونهارا • وعندما كان يجهده التعب ويعجز عن الرسم كان يلجأ الى القراءة • وكان يحب المناظر الخلوية حبا جما ، ولكنه كان يحب الدراسات المشتقة من الحياة •

عاد فان جوخ الى أسرته ودأب على الرسم ، وقد قام برسم شقيقته ويليمين وهى أمام ماكينة الخياطة كما رسم صورة الرجل ذى الفأس خمس مرات ، ورسم رجلا يعزق الأرض فى أوضاع مختلفة ، ورسم باذر الحبوب مرتين ، والفتاة ذات المكنسة مرتين ثم رسم امرأة بقبعة بيضاء كانت تقشر البطاطس ، وراعى الغنم وقد كان منحنيا على اغنامه ، وأخيرا رسم فلاحا عجوزا مريضا كان يجلس على مقعد بالقرب من المدفأة ، ورأسه

بين كفيه وقد استند بكوعه على ركبتيه ، ورسم الحفارين وحارثى الأرض من الجنسين • وكان ما يشعر به أنه يجب أن يرسم بلا توقف ، وأنه يجب أن يلاحظ وأن يسجل كل ما يمت الى الحياة الريفية بصلة •

ونشأت علاقة حب قوية بينه وبين ابنة عمه الأرملة واسمها كاى وقد صارت ملهمته فيما صار يقوم برسمه ، وكان تشجيعها له فى صمت وقد كانت تنصت الى كلامه وتشجعه على التعبير عما فى نفسه من آمال وأحلام تتعلق بفنه • وكانت كاى وجان طفلها الصغير يصحبان فنسنت كل يوم الى الحقول حيث كان ينصب حامله بينما كان يظل جان يلعب فى الرمال وكاى تقرأ فى كتاب • وكان فنسنت يعكف على الرسم فى انهماك وصمت وتدفق •

ولكن علاقة الحب بينه وبين ابنة عمه كاى لم تكن هى الأخرى بأفضل من حبه لحبيبته الأولى أرسولا • ذلك أنه عندما فاتحها بحبه هربت منه واحتقرته وصدته عن طريقها بمقت شديد • ولقد اكتشف فنسنت أن سبب صدها له هو أنها ابنة عمه من أول درجة وأن هذا لا يسمح له بالزواج منها وفقا للتقاليد الدائمة فى أسرته • وذهبت كاى من حياته ولكن فقدانه لها كان بمثابة ضربة قاصمة للظهر لأن ذلك الصد الذى لقيه منها قد انضاف الى صد حبيبته الأولى أرسولا له • ففقد الثقة فى نفسه وأخذ يتجه نحو احتقار شخصيته •

وتعرف فنسنت بعد ذلك على احدى الساقطات اسمها كريستين ، ووجد لديها الحثالة من العطف الذى كان بحاجة اليه بعد أن صدم فى حبه الصادق مرتين • اتخذها فنسنت موديلا يقوم برسمه ، وقد قامت بجلب شخصيات أخرى ليرسمها • وبعد أن استرد الفنان بعض الثقة بنفسه ، صار يعمل كل يوم لمدة أطول مما اعتاد ، كما صار يبذل جهدا أكثر • ولكنه أخذ يفقد شهيته للطعام ، وربما ظل طوال الليل يؤرقه السهاد ويفكر فى الأشياء التى ينبغى أن يعملها • وبينما كانت قواه تخور ، كان انفعاله يشتد • وسرعان ما صار يعيش على طاقته العصبية • وربما تقلص جسمه فى هيكله العظمى وتغشى العينين ضبابة قاتمة • وكلما استبد به التعب استمات فى العمل • وربما اشتدت به النوبة العصبية التى كانت تتملكه ، وكان يدرك بفكره الوقت الذى سوف يستغرقه لينتهى من اللوحة وقد صمم على أن ينتهى منها خلال اليوم نفسه • كان كرجل تقمصه ألف شيطان بينما كانت أمامه سنوات لاتمامها • ولكن شيئا ما كان يرغمه على أن يمزق نفسه كل ساعة من الساعات الأربع والعشرين • وفى النهاية يصير فى أقصى انفعاله وهياجه

العصبي . ويتبع هذا حدوث مشهد مخيف . فاذا وقف أحد في طريقه ، فانه كان يندفع مزمجرا الى اللوحة بكل ما لديه من قوة ، ولا يهمه ما تستغرقه من وقت حتى تنتهي . فكانت لديه دائما العزيمة الكافية للعمل حتى آخر قطرة من اللون ، ولا شيء يمكن أن يوقفه قبل أن ينتهي منها تماما .

وحالما كانت تنتهي اللوحة ينهار ويسقط متهالكا وتخور قواه ويصاب بالمرض ويبدأ في الهذيان . وتمضي أيام وهو مريض حتى يستعيد صحته وعافيته . وكان استنفاده لقواه يصل حدا يجعله يشعر بالغثيان عندما يرى أو يشم رائحة الطلاء . وفي بطء شديد تعود له قواه . وفي صحوته قد يستعيد اهتمامه ويروح يتجول في الاستديو ينظف الأشياء أو يتمشى في الحقول . وفي مبدأ الأمر لا يرى شيئا ، ولكن في النهاية تقع عيناه على بعض المناظر وعندئذ تبدأ الدورة مرة أخرى .

واقترن فنسنت بكريستين لفترة طويلة من الحيـــاة بغير زواج . ولكنها لم تكن تفهم الا قليلا مما كان فنسنت يعمله ، وكانت تعتقد أن تهمه في تصوير الأشياء ضرب من الأفكار الثابتة التي تكلف غاليا وأدركت أن الرسم هو الصخرة التي بنيت عليها حياته . ولم تبدل أية معارضة . والنتيجة أن التقدم البطيء والتعبير الأليم في عمله لم يعقها عن معاشرته ، فقد كانت كريستين رفيقة طيبة لأغراض الحياة المنزليـة العادية . ولكن الحياة العادية المنزلية لم تكن تحتل الا جزءا ضئيلا من حياة فنسنت .

وعندما كان فنسنت يضطر الى العمل بالبيت من الصباح حتى يرخي الليل سدوله ، كان من الصعب أن يحافظ على علاقة مرضية معها ، وعاد يرسم من جديد وكان يوفر من النقود التي يصرفها على الألوان . ولكن الموديلات كانت تلتهم ماله على حساب بيته وأسرته . فقد كان الناس الذين يقبلون أن يعملوا لقاء أجر زهيد في أسوأ نوع من الأعمال الحقيرة يطلبون مبلغا كبيرا لا لشيء الا ليحضروا ويجلسوا أمامه . وطلب فنسنت الاذن بالرسم في مصحة الأمراض العقلية ولكن السلطات صرحت له بأن هذا الأمر لا سابقة له عندهم ولهذا فانه لم يستطع أن يرسم هناك الا في أيام الزيارة .

وعندما ساءت حال فنسنت المالية والنفسية ــ وقد وجد أن حياته مع كريستين أصبحت مستحيلة ــ قرر العودة الى وطنه . فقد كان مريضا يتضور جوعا ، وكانت أعصابه مهلهلة ، كما كان منهوك القوى خـائر

العزيمة . وهو سوف يعود الى وطنه ليرى أمه ويقضى ببيته بضعة أسابيع ليسترد فيها صحته وروحه المعنوية . وخامره احساس بالطمأنينة لم يعرفه منذ شهور طويلة عندما فكر فى ريف بلده وأسوار النباتات الشوكية وصحبته كريستين وطفلاها الى المحطة ووقفا جميعا على الرصيف وقد عجزوا عن الكلام وأقبل القطار واستقله فنسنت وبعد عنهم الى الأبد .

وفى أحضان أسرته لم يكن يتناول طعامه مع أفرادها على نفس المائدة ، بل كان يتناوله فى أحد الأركان واضعا الطبق فى حجره ، بينما كانت الرسوم التى أنجزها فى يومه ملقاة على مقعد أمامه ، وكان يتفحص رسومه بعينين نفاذتين ويمزقها اربا اربا اذا ما عثر فيها على أى خطأ . ولم يكن يتحدث أبدا الى أفراد أسرته وكانوا بدورهم نادرا ما يخاطبونه .

وبعد بضعة أسابيع من وجوده فى بلدته أخذ يخامره شعور بأن الناس من حوله يراقبون حركاته بل ويقتفون أثره . وفى بداية احساسه بهذا الشعور حاول أن يتخلص منه ، ولكنه لم يتمكن من ذلك ولكأن عيون الناس كانت تخترق ظهره بنظراتها الحادة . وكثيرا ما كان يرى أشباحا لا وجود لها . وفى احدى المرات خيل اليه انه لمح طرف الثوب الأبيض لامرأة وهى تتوارى خلف شجرة . وفى مرة أخرى وبينما كان خارجا من بيت أحد النساجين رأى شبحا يسرع فى الطريق . ومرة ثالثة أيضا وبينما كان يرسم فى الغابة ترك حامل صوره وسار الى الغدير ليشرب . وعندما عاد وجد بصمات أصابع على اللون الذى لم يجف .

كان الشبح الذى لمحه فنسنت حقيقيا . انها احدى فتيات البلدة التى أعجبت برسمه واسمها مارجو . بيد أن فنسنت لم يحس نحوها بمثل ما كانت تحس به من حب نحوه . وكانت القرية تحب مارجو ولكنها كانت لا تأمن جانب فنسنت وتتوجس منه خيفة . وحاولت والدة مارجو وشقيقاتها الأربع فصم هذه العلاقة ولكن دون جدوى .

ولم يفهم فنسنت مطلقا لماذا كان أهل البلدة يكرهونه الى هذا الحد . فهو لم يتدخل فى شئون أحد ولم يؤذ أحدا . وكان بين أهل القرية وبين فنسنت ود مفقود لأنهم كانوا لا يثقون به ولأنهم عجزوا عن فهم أسلوبه فى الحياة . واستطاع هو أن يحس بكراهيتهم تحيط به من كل جانب فقد كانوا يديرون له ظهورهم عندما يقترب منهم ، ولم يقبل أحد منهم أن يتحدث اليه أو أن يزوره وأصبح واحدا من المنبوذين .

فقد فنسنت الرغبة فى اقامة أية علاقات اجتماعية بالآخرين . وكان

الوقت الوحيد الذى يشعر فيه بالحياة هو ذلك الوقت الذى كان يكدح فيه فى عمله • أما عن حياته الشخصية ، فلم تكن له حياة بمعنى الكلمة . فقد كان مجرد آلة متحركة عمياء يصب فيها طعاما وشرابا وألوانا فتخرج عند مغيب الشمس لوحات مرسومة • ولكن لأى غرض وبأى ثمن ؟ مقابل لا شىء بكل تأكيد • لقد كان يعلم أن أحدا لا يريد شراء لوحاته • اذن لماذا العجلة ؟ ولماذا يدفع بنفسه ويثير انفعالاته لكى يرسم عشرات وعشرات من اللوحات حتى أصبح الفراغ الذى تحت سريره النحاسى ممتلئا باللوحات ؟

لقد هجرت رغبة النجاح فنسنت • فقد كان يعمل لأنه يحب أن يعمل ، ولأن هذا كان يحميه من آلام عقلية ولأن هذا كان يشتت أفكاره القاتمة وذهنه المريض • انه يستطيع أن يحيا بلا حب وبلا صداقة وبلا صحة ، ولكنه لا يستطيع أن يحيا بلا فرشاة فى يده •

وأقام فنسنت مع فنان آخر هو جوجوين وقد كانا يرسمان طوال النهار ، ثم يتصارعان طوال الليل ، لا ينامان مطلقا ويأكلان قليلا • وفى احدى الليالى ذهبا الى المقهى وطلب فنسنت قدحا من الجعة المخففة ، وفجأة ألقى بالكوب وبما يحتوى الى رأس جوجوين ، فتفاداه جوجوين وحمل صديقه الى البيت وألقى به على السرير ولكن جوجوين كان يحب فنسنت من جهة ، ويود مغادرته فى الوقت نفسه خوفا من اندفاعاته من جهة أخرى • ولكن فنسنت كان يتوسل اليه تارة ، ويتملقه تارة أخرى ، أويلعنه ويهدده تارة ثالثة بل انه كان يبكى نادما على ما صدر منه تجاهه فى بعض الأحيان •

وفى احدى الليالى هاجم فنسنت صديقه فلاذ الأخير بالهرب منه فتوجه الى حجرته وتناول المرآة ووضعها على منضدة الزينة وأسندها الى الحائط وقام بقطع اذنه بالموسى ثم التقطها وغسلها ولفها فى بعض الأوراق التى كان يستخدمها فى الرسم عليها •

ظل فنسنت بالمستشفى بعد قطع اذنه فترة طويلة وقد كان يرسم خلالها أزهار وورود حديقتها • وفى النهاية عاد الى بيته ولكن السكان المجاورين وأطفالهم كانوا يشيعونه بالسخرية والاستهزاء كلما مر أمامهم • ولقد فقد أعصابه مرة أخرى بعد أن طارده الأطفال فجرى الى حجرته وظل يلقى بالأكواب والكراسى وكل شىء يستطيع حمله والالقاء به من الشباك •

ودخل فنسنت احدى المصحات العقلية وظل بها بضعة اشهر ثم خرج منها ليستعيد نشاطه مرة ، وليرتمى فى أحضان اليأس مرة أخرى •

وفي نهاية المطاف وقف بأحد الحقول وأدار وجهه للشمس وضغط بالمسدس على صدغه وجذب الزناد فخرجت الرصاصة لتقتله ، فسقط ميتا على وجهه في طين الحقل ، وكانت هذه نهاية عبقرية مجنونة ولدت مع هذا المصور العظيم في عام ١٨٥٣ وانطفأت شعلتها في عام ١٨٩٠ ٠

سيف وانلي :

ولد سيف وانلي في عام ١٩٠٦ بالاسكندرية وعاش بها وعشق الفن مع أخيه أدهم وانلي ٠ كان سيف رجلا عصاميا تعلم الفن بجهوده الذاتيه ، وأقام أول معرض له مع أخيه أدهم بعد خمسةعشر عاما من العمل المتواصل في صمت ٠ وفاز بجائزة مختار للتصوير عام ١٩٣٦ وفاز بالجائزة الأولى في احدى دورات بينالي الاسكندرية في التصوير عن لوحة « السيمفونية الثالثة لبيتهوفن » وانتخب رئيسا لجماعة الفنان والكتاب « الاتيليه » بالاسكندرية عام ١٩٦٣ ، ومنحه الاتحاد السوفيتي جائزة جمال عبد الناصر عام ١٩٥٧ ٠ ونال حوالي ثلاثمائة جائزة محلية وعالمية ، وحصل على جائزة الدولة التقديرية والميدالية الذهبية عام ١٩٧٦ ، وحصل على وسام العلوم والفنون ومفتاح الاسكندرية ، ونال درجة الدكتوراه الفخرية عام ١٩٧٦ تكريما واعترافا بدوره وفنه ، ومنح درجة زمالة الفنانين من جامعة كمبردج وجواز سفر ايجابي وأدبي من نفس الجامعة ٠ وكتب عنه في دائرة المعارف البريطانية ولقبته فرنسا بـ « ديجا » العصر الحديث ٠

ولم يكن لسيف وانلي مغامرات تذكر . فلقد كرس حياته للفن قبل أن يفكر في الزواج ٠ عشق الفن منذ نعومة أظفاره ، وظهرت موهبته المبكرة في الرسم في صباه ، وظل ملازما لأخيه أدهم خلال دراسته بالمرحلة الابتدائية ثم بالمرحلة الثانوية ، وكانا يقضيان معظم الوقت في الرسم ، ويعرضان ما يرسمانه على أصدقائهما ومعارفهما ٠ وكان أدهم مهتما بشئون الأتيليه ٠ فكان يجهز الخامات ويعد القهوة ويقضيان الوقت في الرسم وفي النقد المتبادل لما ينتجه كل منهما ٠ على أن القدر كان قاسيا على سيف ، اذ حرمه من أخيه اذ اختطفته يد المنية ، فظل الأخ سيف وحيدا ٠

على أن الفنان سيف وانلي كان مفعما بالعاطفة الدافقة وان كانت عواطفه نحو المرأة قد انحسرت في بادىء الأمر في الحيز الرومانسي ٠ فكان يرى في المرأة الجمال المقتبس من العديد من النساء الجميلات ٠ فكان يرى المرأة حلما جميلا وطيفا خلابا ٠ ولكنه حصل على شريكة حياته احسان

مختار وقد كانت له التلميذة الوفية وصـديقة العمر المخلصة والزوجة الوفية ٠

لم يكن سيف وانلى يعرف المواعيد والحساب ٠ ولم يتقن بروتوكولات الرياء وأصول المراوغه ٠ فكان دائم الانهماك فى العمل ٠ فكان اذ قام الى احدى لوحاته ليبدأ العمل فيهـا ، لم يكن ليتام الا اذا انتهت أو انتهى ٠ أما اذا هو تركها فانه لم يكن ليعود اليها الا اذا كتب لها القدر ذلك ٠

وكان سيف فوضويا فى مرسمه الكبير الذى كان شـبه بقعة من لون هادئـة زاهية تتحرك فى فراغ ٠ عاش فيه ببسـاطة وكانت حياته شبيهة باللوحة الكبرى التى لم يرسمها بعد ٠ وخلق أشكاله من الفراغ الذى كان يحيط به ٠

وكان الحـزن والوحدة والمرض والحيـاة مزيجا هائلا من المذاهب والتيارات الخاصة فى حياة سيف ، وقد تحولت بين يديه الى أشكال ذات صدى جديد من الرؤية الذاتية ٠

ولم يشأ وانلى أن يكون اعلانيا ، ولم يكن يعلم أنه يصير يوما ما من كبار الفنانين فى العالم ٠ ولم يهدف الى الشهرة ولكن الحظ كان يسير نحوه بخطوات سريعة ٠

ولم يلتزم سيف وانلى بأسلوب خاص لاحدى المدارس الفنية ، كما أنه لم يلتزم بمذهب فنى معين٠ومع أنه خاض مذاهب ومدارس شتى ، فهو لم ينتم الى احداهـا ٠ فصـار فريدا فى النهايـة لأنه كان فنانا متميزا له المقلدون الكثيرون والحاقدون الكثيرون أيضا ٠ ولأنه عصامى فقد تعلم الفن دون دراسة أكاديمية ٠

وعاش فى مرسمه الثالث والأخير وحيدا ٠ وكان الحزن يفاجئه بغتة فيترك اللون الأسود والمعتم فوق اللوحة التى يرسمها ٠ ومع ذلك فان البهجة والفرح كانا يخيمان على سمائه فى بعض الأحيان ٠

وفى بيته فوق سينما رويال بالاسكندرية كان يقع مرسمه حيث تقابلك الكتب والألوان والفرش وزجاجات الحبر والأقلام وعلب السجائر والكبريت وطفايات السجائر الفارغة والمزدحمة ٠ وأكثر ما يدهشك هذا العدد الكبير من اللوحات المكدسة أو المتراصـــة التى تكاد تحجب نور الشبابيك المطلة على هذا الحى الهادئ ٠ مئات الألوف من الأعمال واللوحات والاسكتشات ٠ يتراءى لك فيها الخط واللون والتكوين بل والرمز ٠

ورحل سيف وانلى فى شهر فبراير عام ١٩٧٩ قبل أن يرى متحفا يضم أعماله وأعمال أخيه أدهم وانلى .

عن مجلة اللوحة ديسمبر ١٩٨٠

بيتر سيلرز :

فى الأسبوع الأخير من يوليو عام ١٩٨١ مات الممثل سيلرز فى احدى مستشفيات لندن اثر أزمة قلبيـــة حادة . وهو من أعظم ممثلى الكوميديا فى العالم . وقد بدا موته مفاجئا لمن لا يعرفون أو يتابعون أخباره الخاصة ، خاصة وأن سيلرز الفنان كان موجودا ومنتشرا فى مهرجان كان السينمائى فى مايو من نفس العام الذى مات فيه . وكان فى المهرجان فى حالة من المرح الشديد ، كما كان يبدو حيويا وأقل من عمره الحقيقى وهو أربع وخمسون سنة وكانت ابتسامته الساحرة لا تفارق وجهه ، مثلما لا تفارقه زوجته الصغيرة الجميلة ليد التى جلست الى جواره فى المؤتمر الصحفى الذى تلا عرض آخر أفلامه وكان جمالها ملفتا للأنظار .

ولكن ربما كان سيلرز يضع قناعا من الأقنعة الكثيرة التى اعتاد أن يستخدمها فى أدواره . أو ربما كان يتقمص احدى الشخصيات التى ظل يمتع بها السينما فى العالم كله طوال أكثر من عشرين سنة . فالأخبار والحكايات والتحليلات التى حملتها الصحف ووكالات الأنباء على اثر وفاته تؤكد أن حياة هذا الفنان الخاصة قد تميزت بالزيجات الفاشلة والصحة العليلة .

وكان سيلرز يقول لأصدقائه « ليس لدى ما يدلنى على من هو بيتر سيلرز . وكان ميالا فى السنوات الأخيرة الى الغرق فى فترات طويلة من الوحدة والكآبة . وفى احـدى هذه الفترات قال : « لسـت شخصا مسليا فى أى حفلة ، وانما أجلس منزويا فى أحد الأركان . »

ولقد ولد بيتر ريتشارد هنرى سيلرز فى شاحنة لاحدى فرق المسرح المتجولة فى ٨ سبتمبر ١٩٢٥ فى بلدة « سوث سى » الانجليزية حيث كان والداه عضوين فى الفرقة التى يشتركان فى احدى جولاتها .

ونشأ بيتر مع هذه الفرقة الى أن قامت الحرب العالمية الثانية فعمل لفترة مع فرقة العروض الموسيقية التابعة للسلاح الجوى الملكى ، ثم أصبح نجما اذاعيـا فى بريطانيـا فى الخمسـينيات ، وكان يقدم سلسـلة من الاستعراضات تحت عنوان « جودن شو » وكان دخول سيلرز الرئيسى الى عالم الأفلام السينمائية فى الفيلم البريطانى « انتى على ما يرام جاك » حيث

لعب دور مسئول متلاعب في احدى النقابات ، ثم أصبح نجما عالميا في أوائل الستينات حينما اشترك مع صوفيا لورين في بطولة « المليونيرة » ٠

ومن بين جميع أدواره اشتهر سليرز بدور « المفتش كلوزو » المخبر السرى الفرنسى غريب الأطوار في الافلام التى عرفت باسم بنك بانتر ٠ وقبل وفاته بأيام قليلة كان قد بدأ العمل في سيناريو الفيلم الخامس من أفلام بنك بانتر بعد أن اشترك في أربعين فيلما طوال حياته ٠

ولكن على الرغم من نجاحه الكبير على الشاشة فان حياة سيلرز شابتها المشـاكل المنزلية ٠ فقد تزوج أربع مرات ٠ كان زواجه الاول وأطـول زيجاته عمرا زواجه من الممثلة الاسترالية « آن هاو » التى أنجبت له طفلين ٠ وفي أوائل عام ١٩٦٤ تزوج من الممثلة السويدية «بريت اكلاند» وكانت في الحادية والعشرين من عمرها ، فانجبا « فيكتوريا » التى تبلغ من العمر الآن ١٥ سنة ثم انفصلا بعد خمس سنوات من الزواج ٠ وفي سنة ١٩٧٠ تزوج من « ميراندا كدارى » ثم انفصلا ٠ ومنذ ثلاث سنوات فقط تزوج سيلرز من ممثلة ناشئة أخرى اسمها « لن فريدرى » ومات وهى زوجته ٠

وقد أعترف بيتر سيلرز ذات مرة بأن الأزمة التى تعاوده كثيرا هى أزمة بحثه المستمر عن هويته الحقيقية وقدرته على تجسيد هذا الخليط الغريب من الشخصيات الفنية ٠ وقال « لن أستطيع أبدا ان اصبح نجما حقيقيا لهذا السبب ٠ فأنا ممثل شخصيات ، ومع ذلك لم أستطع أبدا أن أمثل شخصية بيتر سيلرز بالطريقة التى يمثل بها كارى جرانت شخصية كارى جرانت على سبيل المثال ، لأننى لا أملك تصورا محددا عن نفسى ٠ وقد كان سيلرز أول ممثل كوميدى يعترف بخوفه من القيام بدور المهرج في حياته الخاصة ٠ وقال « لا يوجد في ملامحى اية سمة فكاهية » وقال أيضا « ليس هناك ما أخشاه أكثر من ذلك الصمت البغيض الذى يخيم حينما تستقبلنى جماعة ما من الناس ٠ فاعرف أنهم يفكرون بينهم وبين أنفسهم وسط الصمت المطبق قائلين « ها هو قد وصل وفى أية لحظة فانه يمكن أن يقول أو يفعل شيئا يجعلنا ننفجر من الضحك ولكننى لا أفعل شيئا من ذلك بالطبع » ٠ وقد قالت زوجته « لن » ذات مرة « ان عقله في حالة غليان مستمر بحثا عن الغرض من وجوده فوق هذا الكوكب وما اذا كان وجوده يساوى شيئا على الاطلاق » ٠

وقد تجلى انشغال بيتر سيلرز بالبحث عن هويته الحقيقية وعن معنى حياته في تصميمه على أن يلعب دور « تشانس » في فيلم « أن تكون هناك » الذى رشح لاحدى جوائز الأوسكار في وقت سابق على هذا العام ، كما توقع

جمهور مهرجان كان السينمائي الذى عقد في مايو الماضى أن يفوز عن هذا الدور بجائزة التمثيل وقد جسدت شخصية « تشانس » بشكل واضح اصرار بيتر سيلرز المستمر على أنه يملك شخصية متميزة وذلك لتقديمها، شخصية رجل لا يعرف شيئا عن العالم الا من خلال التليفزيون ٠

ومن بين الشـواهد القوية على قلقه في حياته الخاصـة كان رفضه القيام بأى دور على المسرح متعللا بأنه لا يستطيع أن يؤدى الدور نفسه بالكلمات والحركات نفسها ليلة بعد ليلة طوال شهور ٠

ويتجلى نفس المعنى ــ أى القلق وعدم الاستقرار ــ فى بعض عادته كتغييره للسـيارات مثل الجوراب فقد اشـترى سـبعين سيارة فى سبع سنوات ٠ وقد كان مسرفا اسرافا غير عادى وكان يقول « أنا لا أومن بأن أكون أغنى أهل المقبرة » وقال أيضا النقود لا تجلب السعادة « هل رأيتم أبدا مليونيرا مبتهجا ؟ أو يفعل الأشياء التى يريد أن يفعلها ويعيش الحياة التى يعتقد أنها الأكثر أهمية ؟ » ٠

وقد سئل ذات مرة عن أقصى طموحاته فأجاب أظنني مازلت بحاجة الى ذلك العمل الكبير الفريد الذى يجعل الناس يتذكروننى دائما « وحينما سمع المخرج الأمريكى » بلاك ادوارز « الذى قام باخراج أفلام سيلرز الخمسة عن « المفتش كلوزو » خبر موته قال « ان موت سليزر ضربة مؤلمة فقد فقد العالم موهبة كبيرة » ٠

أما الكاتب الامريكى « جو هيامز » الذى اشترك مع سيلرز فى كتابة « سيرة حياته » تحت عنوان « سوق سليزر » فقد قال أن سليزر كان رجلا شجاعا رفض أن يسمح لقلبه الضعيف بأن يعطل عمله وكان يريد أن يشرع فى مراجعة مخطوط الكتاب فى اليـوم التالى لموته وحينما قلت له انه لايستطيع أن يعمل وهو مريض قال لى « لا تهتم فان عليك أن تعيش قبل أن تموت والا فسوف تموت قبل أن تعيش » ٠

أما الممثلة « اليك سوميرز » التى لعبت مع سيلز فى فيلم « طلقة فى الظلام » فقالت انه كان ممثلا يسهل على زملائه الممثلين العمل معه ٠ وقالت « لقد كان رائعا فى ارتجاله أسلوب أدائه التمثيلى حينما تبدأ الكاميرات فى العمل ٠ وشهدت بعكس ما كان سيلرز يقوله عن نفسه فقالت « انه شخصية دافئة للغاية وممثل كوميدى عظيم » ٠

أما بيتر سيلرز نفسه فقد كان يحب أن يصف نفسه بأنه الرجل الذى لا كيان له ، لكنه الذى يملك ألف صوت ٠ ورغم أن النقاد فى الغرب وصفوه بأنه واحد من أعظم ممثلى الكوميديا السينمائية منذ شارلى شابلن وواحد من ألمع الشخصيات ، فقد كره سيلرز دائما أن يمثل شخصيته

الخاصة أو ربما كان كرهه ناتجا عن عجزه عن ادراكه لشخصيته • فقد كان يقول اننى لا شيء على قدر علمى وليست لى شخصية أتميز بها من أى نوع ليست عندى شخصية أقدمها للجمهور وليس عندى ما أعرضه

ورغم أن النقاد والمخرجين وصفوه بأنه ممثل كوميدى ، فقد كان سيلزر نفسه يصر على أنه لم يكن ممثلا كوميديا وانما ممثل شخصيات ، وذلك أيضا على الرغم من اصراره كما قلنا بأنه لا يملك شخصية خاصة به •

وقد تكون الشخصية التى يمثلها شخصية عالم مجنون أو ضابط مولع بالقتل أو دوق أرستقراطى متعال ، أو مخبر سرى دائم الهذيان بأسرار القضايا ، ولكنه لم يكن يستطيع أن يعثر على مكونات شخصية بيتر سيلزر نفسه • ومن أكثر أفلام سيلزر شهرة فيلم « الفار الذى زار » وفيلم « أنا بخير يا جاك » أو « لوليتا » و « الدكتور سترنج لوف » •

وقد مثل أول أفلام المفتش كلوزو مع المجرم العتيد بنك بانتر عام ١٩٦٣ فى الفيلم الذى حمل عنوان « بنك بانتر » ثم قام بتمثيل نفس الشخصية فى أفلام « طلقة فى الظلام » و « عودة بنك بانتر » و « بنك بانتر يضرب من جديد » و « انتقام بنك بانتر » •

وكان سيلرز يعتزم أن يكتب بنفسه قصة وسيناريوالفيلم السادس من نفس السلسلة بعنوان « حكاية حب بنك بانتر » لولا أن عاجلته المنية لمنعته من أن يتحول الى كاتب لقصص وسيناريوهات أفلامه وان كان قد ترك بعض سطور من قصة حياته » •

(عن مجلة الدوحة ديسمبر ١٩٨٠)

مى زيادة :

كانت « مى » آنسة لبنانية ، تكتب العربية والفرنسية ، وتقابل الرجال وتتحدث الى الأدباء واهل الفكر ، ويتحدثون اليها ، وفيهم أكثر من أعزب عاش حياته بلا زوجة ، وهم جميعا بين متزوج وأعزب ، يضطربون فى مجتمع لا تبدو فيه المرأة الا كالطيف ، واذا أسفرت واحدة من النساء ، كانت كالمحجبة تماما ، لأنها لا تحسن حديثا يشوق الرجل المثقف أو يمتعه ، أو يثير خياله ، أو يوحى اليه أو يلهمه بفكرة أو عاطفة أو خاطرة • ولذلك فقد تجمع حولها عدد غير قليل من الرجال ، بعضهم مثلها من لبنان وسوريا كخليل مطران وداود بركات وأنطون الجميل وشبلى شميل ، ونجيب هواوينى ، وبعضهم من مصر كلطفى السيد وعباس العقاد ومصطفى عبد الرازق ومصطفى صادق الرافعى وأمين

واصف • وكانت تتبادل مع بعض هؤلاء الرسائل ، ومن هذه الرسائل، ومما نشر عن أحاديث الندوة ، تحس أن هذه الأحاديث تكاد تكون غزلا مستورا بين صاحبة الندوة وزائريها • فالجميع يحاولون التودد اليها في تحفظ واحتياط ، وهي تستثير عواطفهم ، اذ تتلطف معهم ، وتقترب وتبتعد من الواحد منهم بعد الآخر ، وفي حضور الآخرين ، فيكون لهذه اللعبة ـ لعبة الحب المستور ـ نشوة في نفوس هؤلاء المحرومين من المرأة في الصورة التي تمثلها « مي » ويخرج كل منهم من الندوة ، وهو أسعد حالا ، وأطيب نفسا • ولعل بعضهم كان يخرج من هذه الندوة وهـو يحسب أنه ظفر من ودها والتفاتها بأكثر مما ظفر سواه •

يقول عنها الكاتب الكبير فتحي رضوان « ولقد احسست على أوضح صورة ، بالأثر الذي كان لمي في مجتمعنا وقتذاك في محاضرة ألقتها في قاعة الجمعية الجغرافية • لقد كانت القاعة ممتلئة فلم يبق مكان لواقف أو جالس ، ولما ظهرت « مي » على المنصة وفي يدها منـديل ، ورأسـها تميل في دلال لطيف يمينا ويسارا راحت الأنظار تتابعها وتلاحق حركاتها في شغف باد ، ولم تدخر « مي » بدورها وسعا في أن تحرك شـجون السامعين بنبرات صوتها ، وطريقة أدائها ، فكأنها مطربة • والحق أني لا أذكر هذه المحاضرة حتى أراني أخلط بينها وبين أم كلثوم في حفلاتها الغنائية • وهناك شبه بينهما من حيث تكوين جسميهما •• وانقطعت اخبار « مي » منذ ذلك اليوم فلم أعد أسمع شيئا عنها ، فقد انقطعت عن الكتابة في الصحف ، وفجأة سمعت أن قضية رفعت من بعض أقاربها عليها لتوقيع الحجر عليها (بعد وفاة والدتها) ، وأنها تعاني اضطرابا عصبيا » •

وقيل ان عزلتها الشديدة وانكارها القاسي لحاجيات جسمها العاطفية، أورثها هذا المرض ، واخذت تعالج في مصحة بلبنان ، « وبذلك انطوت صفحة كاتبة من ألمع كتاب العربية ، كانت آثارها على اختلافها آية من آيات الرقة ، تنضـح بالانفعال الوجـداني ، وتتسم بالحزن الهادىء ، وتمتاز عن غيرها من الكاتبين بموسيقية وشاعرية تدل عليها • فلم تكن « مي » تصطنع أسلوب الرجال ولا تقلدهم ولم تكن رجلا في ثياب امرأة بل كانت امرأة حتى أطراف أصابعها ، وقد استطاعت بأنوثتها الناضجة ولطفها الاخاذ ، وأسلوبها الفريد في الحياة أن تكون مصدر الهام رجال كثيرين احبوها وأسرفوا في الحب ، وظنوا جميعا أنها أحبتهم ، فأسعدهم هذا وحرك وجدانهم ، فأسدوا الى الأدب العربي أياد بيضاء ، وأضافوا اليه

صحفا باهرة الفضل فيها راجع الى مى التى عاشت وحيدة وماتت فى عزلة موحشة .

ويقول عنها سلامة موسى « على أنى أظن أن السبب للتزعزع النفسى الذى أصاب مى كان انتقالها الفسيولوجى من الشباب الى الكهولة . وهذا الانتقال كثيرا ما يخل بالاتزان الفسيولوجى عند بعض النسوة وقد ماتت مى منذ أكثر من سنتين بعد سنوات قضتها فى مستشفى الأمراض العقلية فى لبنان ، ولما عادت زرتها مع صديقى الأستاذ أسعد حسنى ، فتحت لنا الباب . فرأيت شخصا لا أعرفه : رأيت سيدة بيضاء الشعر كأنها فى السبعين فسددت عينى ، فغمزنى أسعد وهمس : الآنسة مى . فسلمت وتضاحكت . ولكنها أدركت كل شىء واستولى على اكتئاب وخجل وجمود وارتسمت فى ذهنى صورة العذاب النفسى الذى لقيته هذه المسكينة مى فى مرضها . ولكن سرعان مازال عنى الاكتئاب والخجل والجمود ، اذ شملنى أسف . فان مى قعدت الينا وشرعت تقص علينا ما قاسته فى المستشفى وكيف البسوها « الجاكتة » التى تمنع العربدة عند المجانين ، وكيف أضربت هى عن الطعام ، ثم كانت تروى لنا ما وقع فتذكر كيف أن أدباء مصر نسوها وتركوها ولم يسألوا عنها ، كانت تضحك مرة وتبكى أخرى. وتكرر منها هذا كثيرا وأدركت أنها لا تزال فى حاجة الى المستشفى .

ويقول سلامة موسى عن مى زيادة أيضا « ومخلفات مى الأدبية كثيرة ، ولكنها كانت فى حديثها أبرع وأذكى مما كانت فى جميع ماكتبت، وكنت أقول لها ان السبب لتفوق حديثها على مقالاتها أنها شرقية تخاف فى الكتابة أن تبوح بكل ما تفكر فيه ، ولكن هذا الخوف يزول عنها فى الحديث . وقد يتساءل القارىء هنا ولم لم تتزوج مى مع جمالها وثقافتها . فالجواب انها كانت تعيش فى وسط شرقى ، ولو كانت مى قد نشأت فى برلين أو باريس أو لندن لوجدت الكثيرين ممن ينشدون الشرف والسعادة بالزواج منها والفخر والمجد بالتصاق تاريخهم بتاريخها . ولكن اخواننا اللبنانيين على الرغم من عصريتهم ، لا يزالون شرقيين ولم يستطيعوا أن يسيغوا زوجة تستقبل ضيوفها فى صالون أدبى له حرية الصالونات الأدبية فى المناقشة والاختلاط . وبكلمة أخرى نقول : ان مى عاشت عمرها قبل ميعاده بخمسين سنة » .

وقد وصف الدكتور منصور فهمى زيارة قام بها لمى تشبه زيارة سلامة موسى لها فقال : « طرقت على الأديبة بابها فى أصيل يوم من الأيام ولعل ذلك كان فى سنة ١٩٣٦ وثابرت فى دق الجرس وفتح الباب فى مواربة فهرولت الى الداخل ، فاذا بالسيدة التى فتحت لى الباب

انسانة نفشاء الشعر ، مشعثة الرأس ، شاحبة الوجه ، مقرحة العين يلف جسمها المترهل جلباب أبيض فضفاض ، وتلابسه أشعة صفراء خافتة يرسله مصباح كهربائي صغير يتدلى من سقف الدهليز . انها « مى » الآفلة ، ولم أتبين منها ومن بقايا شروقها الا ابتسامة باهتة تتأرجح على شفتين تحاول أن تغزوهما طلائع التحيب ووساوس الهموم . وقفت السيدة في مدخل الدهليز دون أن تتكلم والابتسامة الذابلة الحائرة تتردد على ثغر عهدته حافلا بالسناء ومليئا فيما مضى بأزهر البسمات ولكنه اليوم كاد أن يكون متقلصا من الألم . وكأنها الاديبة تغمرنى بكل نظراتها وتصوبها الى هيكلي وكأنها كانت ترفقها بتيار من عذوبة وحنان . ولكنها لم تشر الى بالدخول الى غرفة الاستقبال ولم تستدرجنى اليها حتى ولم تشر الى بالجلوس على مقعد من المقاعد المبعثرة في المدخل ، وظلت واقفة أمامى ناظرة الى وجهى شبه باسمة وباكية ومتوسلة . على أننى لم أفقد رباطة الجأش وحرصت على أن تصل كلماتى المحدودة القصار الى نفسها وتنفذ اليها فى الأعماق . ولكن السيدة التى أوجه اليها كلماتى القاطعة الصادقة لا تجيب ، وتظل تغمرنى بنظرات فيها العطف وفيها الحنان . وتطفر الدموع الى عينيها الجميلتين الذابلتين وتنطق فى همس بنحو تلك الكلمات المبهمات المتقطعات البعيدات من صوغ العبارة المتصلة والخاليات من المعنى المتسلسل الصريح شكرا . شكرا . لاشىء أريد النوم . رب لم كانت الخطيئة ؟ » .

وأدركت أن الأديبة - لا تريد أن يقتحم عزلتها أحد ، فخرجت ورددت الباب ورائى فى رفق ، وأخذت أضرب في الشارع وفي خيالى صورة الكاتبة الآفلة وفى نفسى تأثر عميق الى أن استقر بى المقام فى المقهى أو مقصف غير مأهول فجلست وأخذت أقول لنفسى : الا أن الحسنات قد تؤذى أربابها وان الفضائل قد تضيع أصحابها . » .

وكتبت مى عن محنتها لأقربائها وأصدقائها . من ذلك ما كتبته الى ابن عم لها يدعى جوزيف :

« لم أعد أكتب وكلما حاولت ذلك شعرت بشىء غريب يجمد حركة يدى ووثبة الفكر لدى . انى أتعذب شديد العذاب يا جوزيف ولا أدرى السبب . فأنا أكثر من مريضة وينبغى خلق تعبير جديد لتفسير ما أحسه فى وحولى انى لم أتألم أبدا فى حياتى كما أتألم اليوم ، ولم أقرأ فى كتاب من الكتب أن فى طاقة بشرى أن يتحمل ما أتحمل . وودت علمت السبب على الأقل ، ولكنى لم أسأل أحدا الا وكان جوابه لا شىء .

انه وهم شعوري تمكن مني ٠٠ ان هناك أمرا يمزق أحشائي ويميتني كل يوم بل وفي كل دقيقة ٠ لقد تراكمت على المصائب في السنوات الأخيرة ، وانقضت على وحدتي الرهيبة التي هي أكثر منها جسدية فجعلتني أتساءل كيف تمكن عقلي أن يقاوم عذابا كهذا ٠ وكان عزائي الأوحد في محنتي هذه مكتبتي ووحدتي الشعرية ، فكنت أعمل كالمحكومة بالأشغال الشاقة لعلي أنسى فراغ مسكني ، أنسى غصة في نفسي ، بل أنسى كل ذاتي ٠ انه ليدهشني حقا أني استطعت ان أكتب هذه الرقعة ٠ ولعل الفضل في هذا يعود جزئيا الى اللفائف التي أدخنها ليل نهار ـ أنا التي لا عهد لي بذلك أدخنها لضعف قلبي هذا القلب السليم المتين الذي لا يزال يقاوم ٠ وأسلم لابنة عمك ماري » ٠

وفي ليلة من ليالي شهر أكتوبر عام ١٩٤١ تعلن الممرضة أن المريضة تنفسها يضيق ، ويحاول الطب عبثا انقاذها ، ثم تنطوي آخر صفحة من هذه الحياة العجيبة لأديبة عربية ، أرادت ان تكون عربية بعقلها ، شرقية بوجدانها ، فدفعت ثمن هذا التمزق آلاما ، كانت ثمن صدقها مع نفسها وحيرتها بين العالمين ٠

(عصر ورجال ـ فتحي رضوان ص ٣٢٩)

عبد الحميد الديب :

من مواليد عام ١٨٩٨ ومن أهالي مديرية المنوفية ٠ يقال ان والده كان تاجر قطن فقد ثروته في كارثة من كوارث التجارة ، ويقول البعض ان والده كان جزارا رقيق الحال ضيق الموارد في قرية كمشيش التابعة لمركز الباجور ، وقد أرسله أبوه الى الأزهر أي الى المعهد الديني بالاسكندرية ، وقد كانت حياته أثناء تحصيل العلم ، شظفا ومكابدة لآلام الفقر وحرمانه ، مع بعده عن الأهل ، ثم وفد الى القاهرة ، فلم تتغير حاله فيها عن حاله في الاسكندرية ٠ فقد لازمه الفقر ، وصاحبته الحاجة ، وبعد أن أتم المرحلة الثانوية في الأزهر التحق بمدرسة دار العلوم ، ثم استسلم لداء تعاطي المخدرات الوبيل ، فأفسد عقله ، وهد عزمه ، وتركه حطاما لا يقوى على عمل ، ولا يصبر على شيء ٠ ولما شفي منها بعد علاج في الخانكة ، خرج هائما على وجهه ، لا يطيب له الا التنقل بين الأماكن والناس والخواطر والأفكار والأحلام ٠

وكان قد دخل السجن قبل ذلك ، قاده اليه المخدر الذي قاده الى مستشفى الخانكة ، وقد كانت تجربة السجن وتجربة مستشفى الأمراض العقلية خليقتين بأن تزوداه بالكثير من الصور والأفكار ، وأن تلهماه

بالعميق من الخواطر والتأملات ، ولكن يبدو أن جهازه العصبي كان قد أصابه عطب فلم يعد قادرا على أن يؤدى وظيفته فى جسم عبد الحميد . كما يؤديه فى جسم غيره من العاديين والطبيعيين من الناس . وقد حفظ عنه بعض الشعر يصف به زملائه فى السجن قال :

اخوان سـجن قبحت من وجوههم ... هموم تـوالى دائمـا وخطـوب
فمنظرهم اضـحوكة كلباسـهم ... ومخبرهم فى الحادثات رهيب
لقد كنت فيهم يوسف السجن صالحا ... افسر احــلاما لهم واصيب

ثم تمضى بعد ذلك حياة عبد الحميد الديب مأساة ومهزلة فى وقت واحد . فقد عرف من ألوان الضـيق والفقر ، أقصى ما عرفه الفقراء المعدمون ، فى مدينة كبيرة ، وعرف فى الوقت نفسه ، حياة لا تخلو من طرافة ومتعة . فقد حرص بعض علية القوم من وزراء وأدباء على التلطف معه ، وكسب وده ، ومد يد المسـاعدة اليه بالقليـل ، فكانت له معهم مواقف ، مدحهم وهجاهم ، وتردد على مجالسهم ودورهم ثم هجرهم ، وبقى آخر الأمر على حاله من الفقر والخمول ، لم تنشر له صحيفة كبيرة قصيدة ، ولم يكتب عنه مقـال ، ولم يعترف به بين الشعراء الكبار أو الصغار . فكان شعره ينظم ويلقى ، وتتناقله الألسن ، ويبدى المعجبون اعجابهم به ، ويظهر القادحون سخطهم عليه فى الشارع ، وعلى قوارع الطرق وفى المقاهى وأندية الصحف ، بين ضحك الضـاحكين ، وهزل الهازلين ، وكئوس الخمر تدور وأكواب الشـاى تشرب ، والقـادمون والراحلون يفدون ويرحلون ، تشيعهم وتستقبلهم القهقهات والنكات ، وصيحات الترحيب والتوديع . وعبد الحميد الديب بين هذا كله يتلقى الطعنات ويردها ، ويشعر بالمهانة حينا وبالسرور والسعادة حينا ، اذا ظفر بكأس أو بسيجارة أو كوب شاى ، أو بعبارة تشجيع ، أو بمعجب جديد . ثم يخرج بعـد ذلك ليستأنف سيره فى الشوارع باحثـا عن ناد آخر ، تختلف فيه عن سابقه الوجوه ، والمشارب والأذواق ، ولكن لا يختلف هو حظه منه ، فقد يكون الأول للأغنياء ، بينما يضم الثانى الشبان الذين لا يفضلون الديب كثيرا سعة رزق أو علو مكانة أو شهرة .

وقد حاول الديب أن يجد فى تجواله وتنقله عملا فلم يوفق ، لا لأن الأبواب أوصدت فى وجهه ، كما يظن ولا لأن حساده أرادوا الكيد له كما يردد فى شعره ، ولكن لأنه لا يريد أن يعمل ، ولا يحتمل أن يبقى فى مكان واحد لساعات ، يواصل جهدا منتظما فلا تصدقه حينما يقول مثلا :

حظى ومصرعه فى لين أخلاقى	وفيض عطفى على قومى واشفاقى
ومن حبته الطلا أخلاف نشوتها	عدا على الكأس طورا أو على الساقى
بين النجوم اناس قد رفعتهمو	الى السماء فسدوا باب أرزاقى
يا أمة جهلتنى وهى عالمة	أن الكواكب من نورى واشراقى

فمفتاح شخصية الديب هو أنه مطبوع على التجول ، وأنه تأخر عن زمانه ، فلو أنه ولد فى عهد الخلفاء السلاطين والأمراء ، فلعله كان يجد واحدا يبسط عليه رزقا لا يطلب منه عملا أن يسمعه شعره كلما جاد عليه شيطان الشعر بشىء .

وقد ظن الديب ، أن سابقة دخوله السجن والمستشفى هما اللتان حالتا دون حصوله على وظيفة ، وهو ظن ليس صحيحا فى جملته ، ذلك لأن آخرين حكم عليهم بأكثر مما حكم به على الديب ، ولكنهم استطاعوا أن ينجحوا فى الحياة ، وأن ينسوا الناس ماضيهم ، لأنهم كانوا راغبين فى العمل ، وقادرين على تحمل متاعبه .

ولقد حاول الأستاذ فتحى رضوان أن يساعده بطريق مشرف فيقول « ولقد حاولت أن أستعين به فى بعض أعمال مكتبى ، فطلبت اليه أن ينسخ لى ملف قضية كبيرة ، كانت ستنظر أمام مجلس عسكرى تابع لمصلحة الحدود ، وذهبت يوما الى المصلحة لأرى ماذا يفعل ، وكم قطع فى العمل الموكول اليه ، فرأيت (جاكتته) التى كان يلبسها ملقاة على الأرض ، ووجدته هو داخل المكتب الذى كان ينسخ فيه ، متماسكا مع الموظف المختص ، والدم يسيل من فمه ، فحلت بينهما ، وألبسته (الجاكتة) وسألته عن الأمر ، فعلمت منه بصعوبة أن الموظفين الذين كانوا فى الحجرة كانوا يتبادلون بعضهم مع بعض نظرات وعبارات الهزء به ، وأنه لم يطق صبرا على هذا ، فرد عليهم بما رآه جزاء وفاقا ثم وقعت المعركة . فأدركت عدم جدوى هذه المحاولة ، وأخذته من يده ، وأنا أطيب خاطره ، حتى انبسطت نفسه ، وضحك وعاد اليه صفاؤه ونسى من أمر هذه المعركة كل شىء » .

ولقد ساعده عبد الحميد عبد الحق فى كسب عيشه بأن عينه فى وظيفة كتابية فى وزارة الشئون الاجتماعية ، وذلك بعد أن سمع منه قصيدة فى معهد الموسيقى الشرقية أطربته وأعجبته . ولما عين فى الوظيفة اشترى عصا وراح يتوكأ عليها فى طريقه الى الديوان ، ويديرها فى الهواء تفاخرا وتعاظما ، ولكن لم يكد ينقضى عليه فى الوظيفة الا أيام حتى طولب بمسوغات التعيين أى المستندات التى تجيز تعيينه من مثل

حصوله على شهادة دراسية مع شهادة الميلاد وصحيفة سوابقه • ولما كان قد حكم عليه ، وكان قد استرد اعتباره بمحو هذه السابقة من صحيفته. فقد كان مطمئنا الى أن تعيينه أصبح ممكنا ، ولكن الظاهر أن خلافا ثار حول هذه النقطة فى ديوان الوزارة فتأخر تعيينه ، فكتب الديب الى الوزير يستغيث به :

منها هذا البيت :

لقــد هددونى بالمســوغ وانبرى ينــاوئنى منهم وضىء واربـــد

ولكن فرح الديب بالوظيفة لم يلبث حتى برد • فقد كان المرتب ضئيلا ، ولم يتحقق أمله فى احتلال مكتب خطير ، ورأ ىنفسه آخر الأمر مرءوسا لبطل من أبطال حمل الأثقال ، كان يخشاه فلا يشعر بالطمأنينة وهو يتلقى منه الأوامر فقال :

بالأمس كنت مشردا اهليــا واليوم صرت مشردا رســـميا

والواقع أن الديب كان شاعرا موهوبا ، وكان جديرا بأن يثرى ديوان الشعر العربى فوق ما أثراه بألوان فريدة غير مسبوقة ، وبمعان جديدة غير مطروقة ، لو أن الوسط الأدبى كان أكثر جدا ، وكانت الحياة العامة أعظم حظا من الاستقامة والقوة • ولكن الواقع أن الحياة الأدبية كان يشوبها لون من الهزل ، يمارس على قوارع الطرق والمقاهى وحجرات رؤساء تحرير الصحف ، وكان أكثر هذا النشاط مصروفا الى العبث وحبك المؤامرات الصغيرة التى تسمى بالمقالب وترديد بعض أبيات من الشعر الخفيف ، والاتجار بالأدب للتقرب الى الساسة ورؤساء الأحزاب والوزراء وامتاعهم بالفكاهات والنوادر • وكان هؤلاء المتجرون العابثون الذين لم يتم أكثرهم تعليمه والذين تقتصر ثقافتهم على قراءة الصحف والخفيف من الكتب ، هم المتصرفون فى الحياة الأدبية والمتصدرون لها ، ولذلك فقد سقط الديب فى أيديهم ، كما تسقط الفريسة فى أيدى الوحوش المتربصة ، فتلهوا به طويلا ، وأكدوا عنده الميل الى الكسل ، وأفقدوه احترامه لنفسه ، ولم تمتد منهم يد جادة الى تقويمه والارتفاع بموهبته فى حدود خصائصه الجسمية والنفسية • ومع ذلك فقد جاد علينا الديب بقطع جميلة ، وضع الديب بها نفسه على رأس معاصريه من الشعراء الذين كانوا فى مستواه •

كان لعبد الحميد الديب مواهب تنقصها الارادة ، وتوثب وتهيؤ للتمرد وللثورة ، ولا يتبعه عمل ولا يكمله عزم ، وتشرد فرارا من المتاعب؛

وفكاهات ومداعبات ، ولكنه قبل كل شيء وبعد كل شيء شاعر مطبوع لاشك في أصالة موهبته ، ولاشك في صدق عاطفته • ولعل السؤال الذى نطرحه في نهاية المطاف هو هذا السؤال : هل الموهبة هي التي تخلق الاديب ، أم أن الظروف العصيبة هي التي تجلو الموهبة الأدبية ؟ ولعلنا نصوغ السؤال في قالب آخر فنقول : هل عبقرية الأديب هي التي تدفع به الى الانحراف النفسي والأخلاقي ، أم أن تلك الانحرافات النفسية عامل مصاحب تظهر العبقرية في اطاره ؟ لعلنا نكون قد حاولنا الاجابة عن ذلك في عمل سابق لنا نشرناه تحت اسم « العبقرية والجنون » وأيا ما يكون موقف القارىء من هذا الموضوع ، فلا شك أن العبقرية ترتبط على نحو أو آخر بقدر من سوء التوافق الاجتماعي •

فهـــرس :

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٦/٣٥٧٩

ISBN ـ ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ١٠٠٣ ـ ٥

يتضمن نظريتين جديدتين يفسر بهما المؤلف عبقرية الفنان والأديب هما نظرية التفاعل الخبرى ونظرية تلاقح الخبرات وتناسلها . ويقدم أيضا نماذج خمسة لحياة فنانين وأدباء برزت لديهم العبقرية الفنية والأدبية . ويقدم أيضاً مراحل نمو الفنان ومراحل نمو الأديب مستفيدا بذلك من الدراسات النفسية .

ويعتبر هذا الكتاب الاستمرار الطبيعى لدراسة قام بها المؤلف قبل ذلك بعنوان « العبقرية والجنون » بيد أن لكلا الكتابين الملامح التى يتفرد بها . ويعتبر هذا الكتاب نتاجا خبريا خالصا يقدمه المؤلف لمن يهمهم أمر الفن والأدب .

٣٥٠ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب